

Los biombos *tagasode*. Claves literarias e históricas para su interpretación

Daniel Sastre de la Vega

Universidad de Ritsumeikan, Kioto, Japón.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2011

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 23, 2011, pp. 111-136

ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Los biombos japoneses *tagasode* del periodo Momoyama (1573-1615) y de principios del periodo Edo (1615-1868) constituyen dentro de la historia del arte japonés uno de los mejores ejemplos para comprender como los contextos sociales de producción de una obra de arte alteran la recepción de dicha obra. Asimismo, sobrepasan la barrera social y construyen un discurso en el que el género emplaza su instrumentalización y re-contextualiza su entendimiento. Frente a su análisis desde lo formal que ha venido emplazando estas obras como un eslabón más dentro de la evolución de la pintura de género, este artículo introduce la singularidad de estas obras mediante el estudio de costumbres decorativas asociadas a grupos sociales específicos. Hasta la fecha, dos son las principales explicaciones que los especialistas han barajado: una primera, más tradicional, que sostiene que lo representado en los biombos se inspira en la literatura, mientras una segunda y más reciente tesis, defendida por los historiadores del mueble y del vestido, pone el hincapié sobre el carácter funcional del biombo y su instrumentalización.

PALABRAS CLAVE

Biombos *tagasode*, poesía japonesa, arte japonés, *ikō kazari*, Momoyama, *kosode*, *rusu moyō*.

ABSTRACT

The *Tagasode* screens from the Momoyama period (1573-1615) and the early Edo period (1615-1868) represent within Japanese art history one of the best examples to understand how the social contexts of the production of a work can alter its reception at the same time. In addition, the screens go beyond social barriers and create a discourse in which gender sets its instrumentalization and re-contextualizes its understanding/meaning. Differing from a formal analysis which has considered them to be a mere link in the evolution of genre paintings, this article will present the uniqueness of this group of works by introducing decorative traditions popular within specific social strata. Two main explanations have been proposed by previous specialists to date. The first and more conservative one defends that the depicted subjects are inspired by literary sources, while the second and more recent one, being supported by furniture and clothing historians, emphasizes the practical nature and usage of the screens.

KEY WORDS

Tagasode screens, Japanese poetry, Japanese art, *ikō kazari*, Momoyama, *kosode*, *rusu moyō*.

Se conoce dentro de la historia del arte japonés como biombos *tagasode* a un grupo de obras que retratan vestimentas colgadas sobre bastidores de prendas sin ninguna figura acompañándolas¹. El tema es una iconografía que se encuentra ocasionalmente en mobi-

liario de pequeño formato y en utensilios de uso cotidiano en la esfera cortesana, sin embargo, es durante el periodo Momoyama (1573-1615) cuando salta a decorar obras de gran formato y experimenta un gran auge.

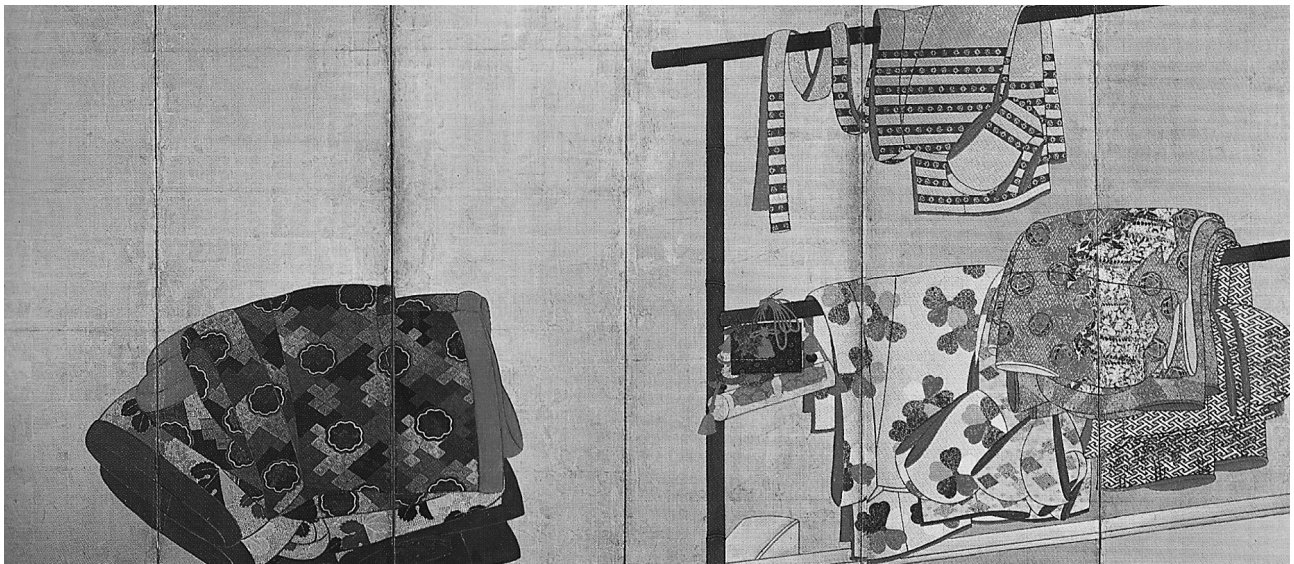


Fig. 1. Anónimo. *Biombo Tagasode*. Ala derecha. Principios del periodo Edo (s. XVII) Tokio, Museo Idemitsu.

El propósito de este artículo es analizar esta iconografía y sus implicaciones dentro de los biombos, pero no desde un punto de vista estrictamente formal, sino mas bien dentro de sus posibles usos sociales en el Japón de los siglos XVI y XVII. Planteando su relación con posteriores producciones como los libros ilustrados ahondaremos en las posibles interpretaciones de dichas obras. Todo ello configura una imagen en las que existe una rica interrelación entre lo explícito de la iconografía y lo implícito en su público. Es precisamente la existencia de un público heterogéneo de estas obras lo que hace interesante el estudio de estas piezas. La configuración desde un determinado grupo social constituye el marco de referencialidad desde el que otro grupo social las acabará interpretando.

Las interpretaciones actuales sobre estas obras se dividen claramente en dos escuelas. La clásica, que considera su interpretación dentro de la tradición literaria japonesa y la moderna, que confía en que debe entenderse dentro de la tradición cortesana de decorar las estancias por medios de vestimentas desplegadas sobre bastidores. Es un debate entre una aproximación simbólica y otra instrumental. Nuevas posibilidades de interpretación de estas obras en relación a festividades anuales se pondrán a partir del estudio de fuentes primarias que ayudaran asimismo a reforzar ciertas interpretaciones al otorgar una base documental a sus teorías.

La pintura japonesa de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII destaca por un gran peso de la representación de la figura humana, ya sea en multitudinarias celebraciones anuales o en sobrias representaciones de fábulas confucianas. Frente a esto, los biombos *tagasode* consisten en la representación de bastidores de prendas de donde cuelgan vistosas vestimentas, en oca-

siones acompañados de utensilios domésticos, y que destacan por la total ausencia de cualquier figura humana en un fascinante juego de ausencias y presencias.

En los biombos *tagasode* se representan *kosode* (prenda antecesora del kimono) colgando sobre unos bastidores de kimonos, un mueble denominado *ikō*² (Fig. 1). En la mayoría de las ocasiones, estos *ikō* están realizados en madera ricamente lacada o en bambú y constan de dos barras, una superior y otra inferior, en la que diferentes *kosode* cuelgan. No sólo aparecen representados *kosode*, también podemos encontrar diferentes utensilios tales como *inro* (caja de medicinas portátil), fundas y otras prendas tales como los cinturones, o fajas de los *kosode*, conocidos como *obi*. En algunos ejemplos, estos soportes de kimonos se representan en el interior de una estancia en la que podemos reconocer un suelo de tatami, unas puertas correderas o *fusuma*, tableros del juego de *go* o mesas con utensilios para la escritura así como libros dispersos. En otros casos, sin embargo, tan sólo encontramos los bastidores de vestimentas y las prendas pintadas sobre un fondo dorado plano.

La configuración más habitual en estas obras es una pareja de biombos, constando de seis u ocho paneles cada uno, y de una altura aproximada de 1'60 cm de altura x 3'5 cm de anchura por cada ala. Lamentablemente, y debido a esta naturaleza fragmentada de las obras, en muchas ocasiones tan sólo nos ha llegado uno de los lados de la composición, aunque gracias a la repetición del modelo podemos intuir el posible diseño del elemento ausente.

La división tradicional a la hora de estudiar este grupo de piezas ha sido clasificarlas en tres grandes categorías. La primera es aquella en la que los biombos no retratan ninguna figura, tan sólo muestran las prendas

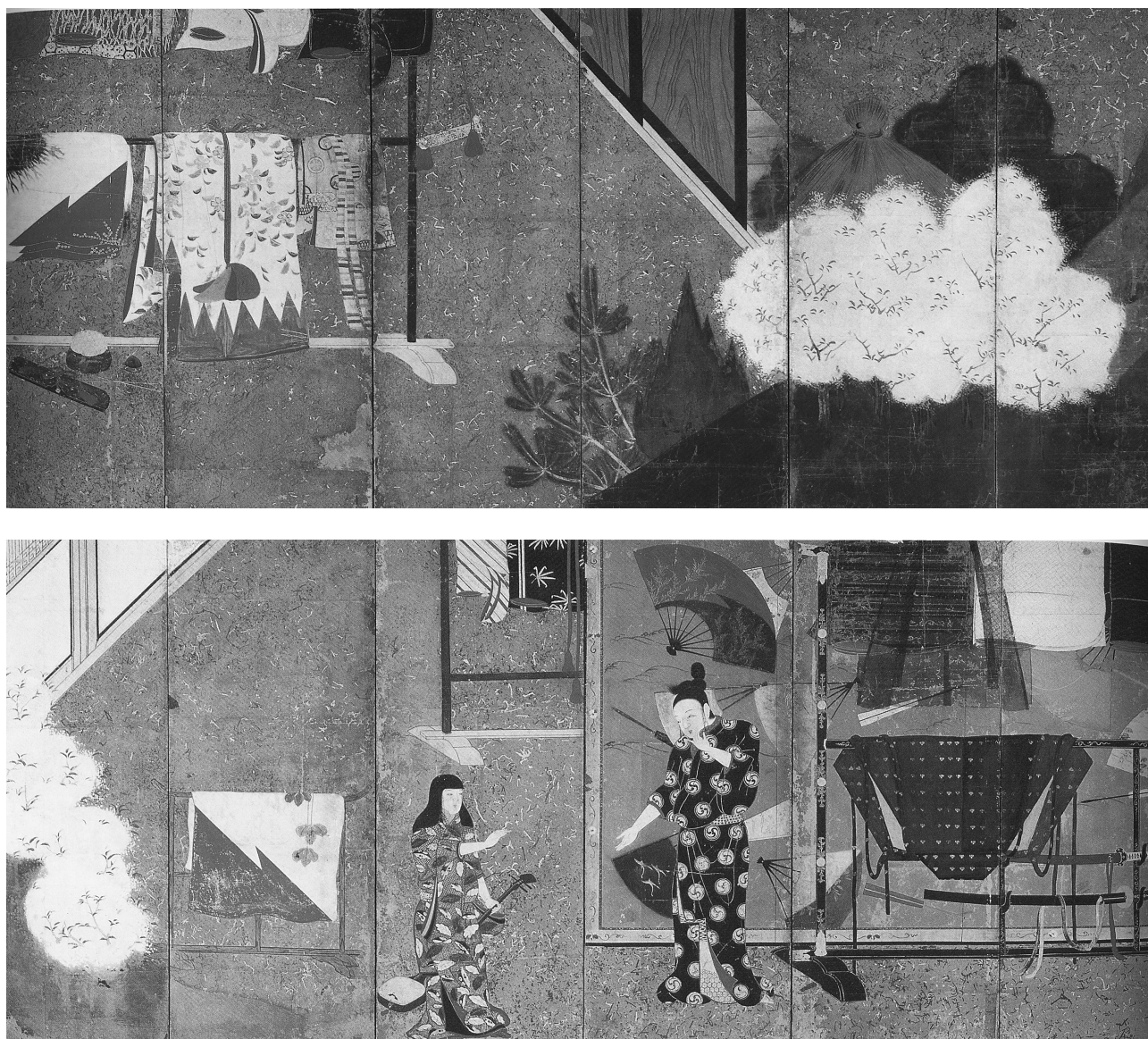


Fig. 2. Anónimo. *Biombo Tagasode con bellezas*. Principios del periodo Edo (s. XVII) Tokio, Museo Nezu.

y algún mobiliario. Se conocen con la denominación de biombos *tagasode* o *tagasode byōbu* (Fig. 1). La segunda es aquella constituida por los biombos en los que se retratan figuras humanas (generalmente personajes femeninos) junto a los soportes de kimono, conocidos como biombos *tagasode* con bellezas o *tagasode bijingazu byōbu*³ (Fig. 2). La última y tercera categoría está formada por los biombos en los que podemos apreciar escenas de *tagasode* dentro de una narrativa más amplia, siendo su denominación biombos con escenas *tagasode* o *tagasodezu byōbu* (Fig. 3). Su cronología se sitúa en el periodo Momoyama (1573-1615) y principios del periodo Edo (1615-1868), y, más concretamente bajo los shogunatos de Keichō (1596-1615) Genna (1615-1624) y Kan'ei (1624-1644).

La manga como imagen poética tradicional

Con la intención de comprender mejor las posibles implicaciones contenidas en la producción de los biombos *tagasode* debemos proceder a analizar la importancia o presencia de la imagen de la “manga” en la literatura japonesa. La razón de esta asociación entre los biombos *tagasode* y dicha imagen radica, por supuesto, en el mismo término. “*Tagasode*” se explica de la siguiente manera: “*Taga*” (誰) es la forma antigua de la partícula interrogativa del japonés contemporáneo “*dare*”, que quiere decir: “¿Quién?”. La segunda parte de esta palabra, “*sode*” (袖) quiere decir “manga”. De modo que la traducción más acertada que podemos hacer del término es “¿Mangas de quién?”. Esta denominación se instauraría definitivamente

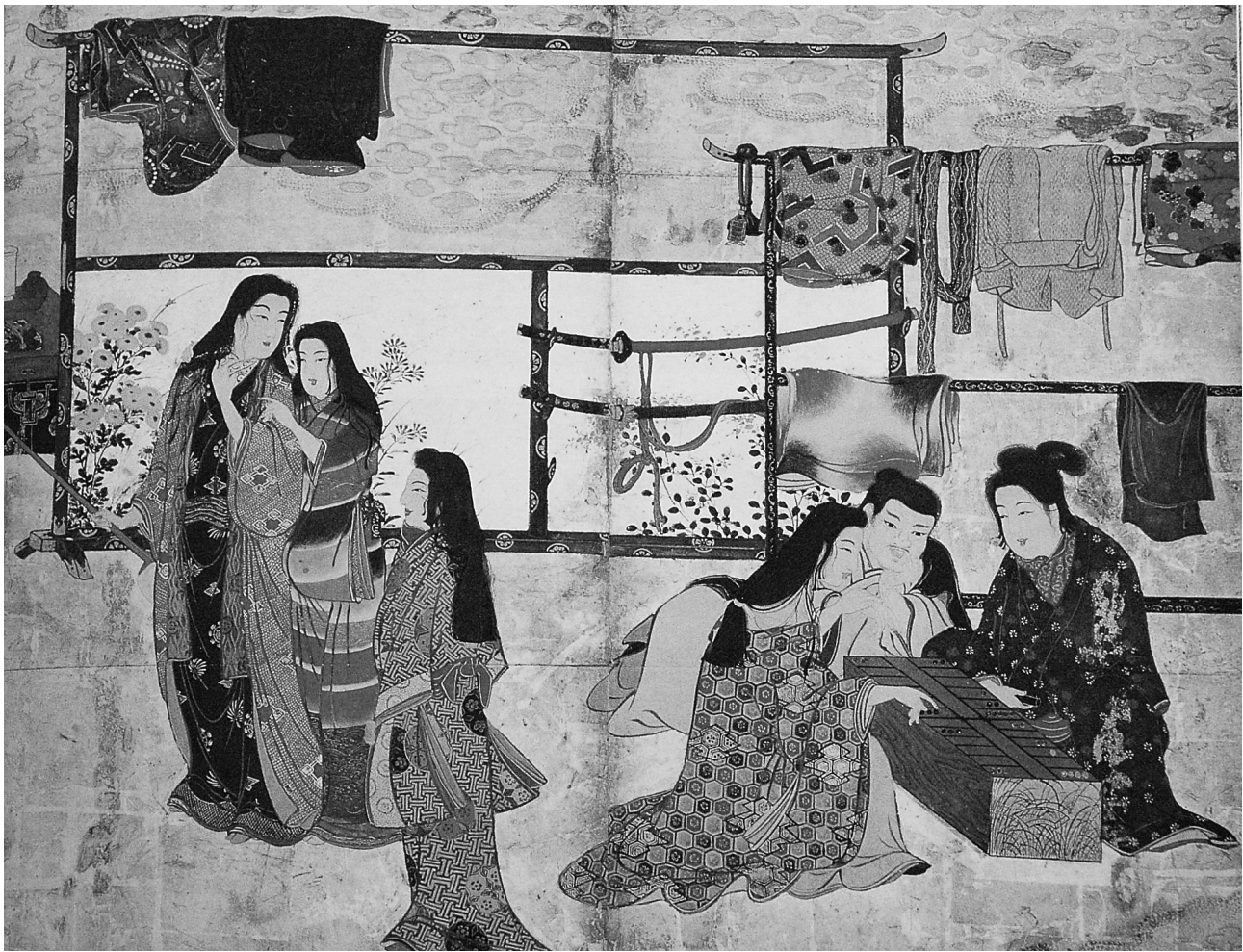


Fig. 3. Anónimo. Carreras de caballos en Kamo: detalle del ala derecha. Principios del periodo Edo (s. XVII) Kioto, Templo Tō-ji.

a finales del siglo XIX y principios del siglo XX como la catalogación estándar para este tipo de obras.

La razón se puede encontrar en la tradición literaria japonesa. La imagen poética de la manga posee siglos de historia y destila una energía evocadora que no podemos ignorar como uno de los motivos que impulsarían a la denominación de estos biombos como “Biombos de ¿Mangas de Quien?” o Biombos *tagasode*. De modo que existen una gran cantidad de conexiones literarias y poéticas en el término.

Desde la época Heian (795-1185 d.C.) se puede observar un constante uso de la palabra en incontables formas poéticas japonesas tales como *waka*⁴ y *renga*⁵ donde el término se reservaba para hablar de una forma alusiva a la persona que se ama, se desea amar, o que una vez se amó. La vestimenta tradicional japonesa incorporó la moda de la China Tang (618-907 d.C.) alrededor del periodo Asuka (593-629 d.C.) y lo asumió totalmente desde el periodo Nara (710-784 d.C.)⁶. Dicha moda concedía un gran desarrollo a las mangas de las prendas, y

de hecho, serán mucho más desarrolladas en el archipiélago que en su referente continental durante el periodo Heian cuando adquieren su voluminoso tamaño⁷. Se convertirían asimismo en una de las partes más funcionales de la vestimenta debido a su función como bolsillos para llevar elementos personales.

En múltiples poemas vemos cómo existían además toda una serie de expresiones que se basaban en la imagen de las mangas para expresar diferentes conceptos. Cuando buscamos la palabra “manga” en un diccionario de la lengua japonesa, encontramos numerosas entradas, que explicadas a través de ejemplos poéticos, comentan la importancia de esta imagen⁸.

Las imágenes de aflicción y pesar en relación a la manga son abundantes. Son imágenes en las que las mangas empapadas significan llanto. Por ejemplo, la expresión “*sode no taki*”, “cascada de la manga”, expresa de manera muy gráfica la gran cantidad de lágrimas que empapan las mangas del vestido de la persona que extraña la ausencia de un amante. Del mismo modo, “*sode no*

tsuki” o “luna de la manga” que describe la imagen de la luna reflejada en la manga empapada de llanto del autor. “*Sode no tsuyu*” o “rocío de la manga” posee el mismo significado. Así como “*sode no fuchi*” o “remanso de la manga” que alude a una pequeña piscina de agua formada por las lágrimas del poeta en la manga de su vestido.

Algunos poemas ejemplo de esta imagen podemos encontrarlos en el *Kokinwakashū* o *Colección de Poesía Japonesa Antigua y Moderna*, compilación poética publicada en el año 905. En el volumen IV dedicado a poemas de otoño leemos:

Compuesto al amanecer de la séptima noche
 “Ya es la hora”,
 Y al momento de partir
 Aún antes de cruzar
 El río del cielo
 Tengo las mangas mojadas.
 (*Kokinshū* 182. Minamoto no Muneyuki)⁹

En el volumen VIII titulado como “*Poemas de despedida*”, se encuentra este otro poema:

En la casa del Príncipe Sadatoki, cuando Fujiwara no Kiyō se iba a Ōmi, en la noche de su fiesta de despedida
 Hoy nos separamos
 Y aunque sé que mañana
 Nos veremos en Ōmi
 ¿Será la madrugada
 La que me rocía las mangas?
 (*Kokinshū* 369, Ki no Toshisada)¹⁰

En otra de las compilaciones poéticas por excelencia, el *Shin Kokinshū* o *Nueva Colección de Poesía Japonesa Antigua y Moderna* publicada en el año 1205, en su libro cuarto, dedicado a las canciones de amor, encontramos esta composición del ex-emperador Go-Toba:

Las lágrimas sobre mis mangas
 Que derramé
 Penando por su frialdad,
 Son rocío reflejando hojas escarlata
 (*Shin Kokinshū*, n.1323)¹¹

Otras expresiones aluden a actividades en las que la manga proporciona una base para describir otro tipo de acciones. Por ejemplo, “*sodewo hosu*” o “secar las mangas” es una expresión que se usaba como sinónimo de superar un amor o un problema, de modo similar a la expresión del castellano “secarse las lágrimas”. “*Sodewo hiku*” o “tirar de la manga” era una expresión que se usaban para expresar la idea de invitar a alguien (por ejemplo, invitar a que entre a un establecimiento), o también, avi-

sarle sobre algo. “*Sodewo hirogu*” o “extender las mangas” quería decir “pedir limosna” ya que los mendigos extendían las mangas de sus vestimentas para recibir en ellas las monedas de los transeúntes que se apiadaban de ellos.

La manga recordaba a la persona por su proximidad, cercanía al cuerpo de ésta, por lo que establecía una relación metonímica con ella. Posee también una relación metafórica ya que la vestimenta asemeja el cuerpo de la persona, estableciendo una relación de similitud con el amante como hemos podido ver en los anteriores ejemplos. Un ejemplo de relación metonímica puede leerse de nuevo en *La Historia de Genji*, en el capítulo tercero *Utsusemi* (El caparazón de cigarra):

*“Dicho esto, la abandonó y al salir recogió una fina prenda de la que Utsusemi debía de haberse desprendido al huir [...] Mantuvo la prenda ligera, que conservaba el olor de Utsusemi, junto a su cuerpo y se sentó a contemplarla”*¹².

Sin embargo, en la vida cotidiana de la altamente refinada corte Heian la manga era también la cara de muchas cortesanas. En los rituales de corte las mujeres solían ocultarse detrás de pantallas, biombos, o grandes cortinajes que tan solo permitían a la mirada masculina contemplar los largos vestidos que asomaban desde ellos. Por ejemplo, en los traslados cotidianos de una mansión a otra, o en peregrinajes a diferentes templos, las damas dejaban colgar parte de las mangas como única parte pública de su persona que podía ser admirada por sus pares masculinos¹³. Sei Shōnagon (966?-1025?), autora de la novela *El libro de la almohada*, incluía esta práctica dentro del apartado de las cosas cuya visión le proporcionaban una sensación agradable;

*[...] Las vestimentas de las damas colgando a ambos lados de un carromato, y, gracias a la habilidad de los carreteros, los carruajes transcurren con suavidad por el camino”*¹⁴.

En ese mundo de ocultamiento de las personas, las vestimentas constituían un elemento crucial para identificar, o conocer a la persona que se escondía detrás. Los colores de esas vestimentas y cómo se complementaban eran una de las características que se juzgaban para determinar cuán deseable sería esa dama. Sobre todo, porque reflejaban el gusto y la elegancia de la portadora para saber combinar los colores con gracia. En el libro *El diario de Murasaki Shikibu* del siglo XI d.C. encontramos esta descripción que ilustra perfectamente este aspecto de la cultura aristocrática Heian:

“En aquel día todas las damas asistentes de Su Majestad tomaron especial cuidado en sus vestimen-

tas. Una de ellas, sin embargo, había cometido un pequeño error cuando combinó los colores de las aperturas de sus mangas. Cuando se acercó a Su Majestad para poner algo en orden, los cercanos Nobles de la Cámara Alta y los Cortesanos Veteranos que se encontraban de pie se dieron cuenta del error y le miraron. Esto fue origen de profundo pesar para la dama Saishō y las otras. No es que fuese realmente un lapso tan serio del gusto, era tan sólo que uno de los colores de una de sus vestimentas tenía una gradación un tanto pálida para la inauguración”¹⁵.

Otro elemento a tener en cuenta en la apreciación de una dama ideal era la bella caligrafía de la misma quien demostraría en sus intercambios epistolarios con diversos pretendientes su refinamiento a través de una estilizada letra además de un uso ingenioso de la lengua y los referentes culturales. Un último elemento, de gran importancia para nuestra discusión, era el perfume personal de cada dama.

Cuando la contemplación del rostro de la dama se niega -aunque la visión no es totalmente discriminada, ya que las vestimentas están ahí para ser vistas, como sustitutas de ese rostro, de esa personalidad- otros sentidos son impulsados para elaborar una identidad de la dama. El olfato es uno de los sentidos que más peso tienen en esta estrategia de suplantación. Estableciendo paralelismos con la literatura, las damas son nuevos símbolos en sí. Si la flor del ciruelo de seductora fragancia suplanta a la imagen de la primavera temprana, el incienso sabiamente mezclado y personalizado de una dama se convierte en ella. *Es, ella*. Sabemos gracias a testimonios literarios que era común que cada dama y cortesano desarrollase su propia fragancia personal con la que la gente se acostumbraría, y podría identificar debido a la exclusividad de cada aroma.

Hemos visto pues la importante presencia de la imagen de la manga en la lírica japonesa en la que asociaciones a su dueño y a su aroma son de gran importancia. Volvemos de nuevo entonces a nuestra pregunta inicial. ¿Por qué la asociación con los biombos *tagasode*? En el periodo Edo el libro *Yōshabako* publicado en el año 1841-42 Tenpō 12 por el escritor Ryūtei Tanehiko (1783-1842) constituye la referencia más antigua que tenemos de asociación clara entre el término “*tagasode*” y un poema del *Kokinwakashū*:

Más que el color	<i>Iro yori mo</i>
La fragancia es mucho	
más conmovedora	<i>Ka koso aware to</i>
Siento	<i>Omohoyure</i>
Cuando alguien ondea	
sus mangas	<i>Tagasode fureshi</i>
Como hacen los ciruelos	
de mi morada	<i>Yado no ume zo mo</i>

(*Kokinwakashū* 33. Anónimo)

Esta asociación será retomada, y de este modo institucionalizada, en el diccionario de artistas *Koga Bikō*¹⁶, escrito por Asaoka Okisada (1800-1860) y de ahí, pasó a ser el término categórico para los biombos. Sin embargo, Nakamura ha aportado toda una lista de poemas, extraídos principalmente de las antologías imperiales de poesía que podrían perfectamente reclamar este honor debido a que poseen también la palabra “*tagasode*” así como asociaciones con vocablos o imágenes aromáticas¹⁷. Asimismo, Satō ha propuesto algunas más¹⁸. Sin embargo, y a pesar de la gran incertidumbre que asumen todos los especialistas que han dedicado algún estudio sobre estas piezas en relación a este tema, actualmente, es asumido unánimemente la atribución poética llevada a cabo por Tanehiko en publicaciones de interés general y catálogos de exposiciones¹⁹.

Los biombos *tagasode* como “motivos ausentes”

Hemos visto en el apartado anterior la gran importancia que la imagen de la manga poseía dentro de la tradición literaria japonesa. También hemos podido ver cómo dicha imagen estaba fuertemente conectada con la idea de la mujer y con la de una relación amorosa incipiente, en curso o que ya ha terminado. Las vestimentas, y en concreto las mangas, se han convertido en imágenes simbólicas de las personas que las visten. De modo, que tan sólo con tener una visión de dichas mangas podemos conocer a la persona que se encuentra detrás de ellas. En una de las manifestaciones más refinadas del arte japonés, esta técnica literaria recibió una traducción artística equivalente que tendría una gran fortuna en el terreno de las artes decorativas. Esta técnica recibe el nombre de “motivos ausentes” o *rusu moyō*²⁰.

Si en las descripciones literarias se crea todo un conjunto de imágenes que describen de un modo periférico el tema central pero sin referirse directamente a él, en las artes plásticas, encontramos visualizaciones de poemas, o episodios de relatos en los que las figuras de sus protagonistas han sido eliminadas y tan sólo se conserva algún objeto que posea un significado especial dentro de esa historia que le de una personalidad inequívoca, y que permita al experto espectador identificar sin ningún problema la historia que se le plantea. De aquí la denominación de “ausente” ya que la presencia del protagonista se omite intencionadamente con el objetivo de evitar una representación explícita e impulsar una lectura bidireccional entre la obra y su espectador.

La técnica de los motivos ausentes demuestra la existencia de un gusto artístico sofisticado, que posee una estrecha relación con el mundo literario, y la existencia de un espectador refinado y culto que disfruta (y por ello encarga) un tipo de obra que reta a su conocimiento y

sensibilidad. Las raíces literarias de esta técnica son indiscutibles. Comentamos en el capítulo anterior como en *El libro de la almohada* su autora, la Dama Shōnagon, incluye una larga descripción de la necesidad imperiosa de cualquier dama de corte que se precie de conocer prácticamente de memoria los más de mil poemas que conforma la colección poética por excelencia, el *Kokin Wakashū* (905 d.C.), para poder luego elaborar esas técnicas de alusión compositiva:

“A continuación la Emperatriz puso un cuaderno de poemas del Kokinshū ante ella y comenzó a leer en voz alta los tres primeros versos de cada uno, pidiéndonos recitar los restantes. Entre ellos había varios poemas famosos que teníamos en mente día y noche; aun así y por alguna extraña razón a menudo éramos incapaces de completar los versos que faltaban. La Dama Saishō, por ejemplo, tan sólo pudo con diez, lo cual a duras penas la calificaba como conocedora del Kokinshū. Algunas de las otras mujeres, incluso tuvieron menos éxito, pudiendo recordar tan sólo alrededor de media docena de poemas. Mejor hubiese sido que le hubiesen dicho a la Emperatriz simplemente que se habían olvidado por completo de los versos; sin embargo prefirieron reaccionar con grandes lamentaciones del tipo “¡Oh vaya!, ¿Cómo podemos haberlo hecho tan mal al responder las preguntas que Su Majestad ha tenido la amabilidad de ponernos? – todo lo cual encontraba bastante absurdo. Cuando nadie era capaz de completar un determinado poema, la Emperatriz continuaba leyendo hasta el final. Esto producía ulteriores gemidos de las mujeres: “¡Oh, todos nos sabíamos ése! ¿Cómo hemos podido ser tan estúpidas?”²¹.

El pasaje continúa con una historia, que a modo de reprimenda, la emperatriz relata a sus ayudantes de corte, en la que se evidencia cuál es la educación ideal para una dama que, por supuesto, pasa inevitablemente por su formación en el mundo literario.

“En el reinado del Emperador Murakami había una mujer en la Corte conocida como la Dama Imperial del Palacio Senyō. Era la hija del Ministro de la Izquierda quien vivía en el Palacio Menor de la Primera Avenida, y por supuesto que ya habéis oído hablar de ella. Cuando era todavía una joven muchacha, su padre le dio este consejo: “Primero debes estudiar caligrafía. A continuación debes aprender a tocar la cítara de siete cuerdas mejor que nadie. Y también debes memorizar todos los poemas de los veinte volúmenes del Kokinshū”²².

Con este tipo de formación literaria centrada en la poesía, las personas refinadas de la élite aristocrática

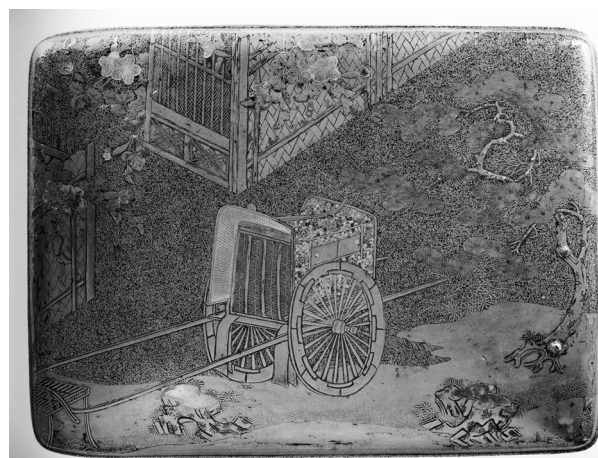


Fig. 4. Caja lacada de arreglo personal “Yūgao”. Periodo Muromachi (1333-1573). Colección particular.

eran perfectamente capaces de identificar y desentrañar los acertijos que a menudo se planteaban en las manifestaciones artísticas que empleaban la técnica de los motivos ausentes. Nos gustaría introducir un ejemplo para conseguir ilustrar de un modo convincente en qué consiste esta técnica. En la figura 4 podemos ver una caja de útiles personales perteneciente a la época Muromachi (1333-1573) en cuya tapa podemos apreciar una calle en la que se encuentra estacionado un carruaje palaciego. Este tipo de carruajes pertenecían a las familias aristocráticas y normalmente eran tirados por uno o dos bueyes. Asimismo, estaban habitualmente decorados con ricas tapicerías y brocados realizados en los mejores materiales, como la diversidad de técnicas empleadas en la laca de esta caja intenta emular. A primera vista tan sólo parecería ser un motivo decorativo para la caja, sin embargo, sabemos que no es así. En el capítulo cuarto del clásico aristocrático de la literatura de la época Heian, *La historia de Genji*, titulado “Yūgao”, se narra cómo mientras el príncipe Genji visita a una antigua ama de cría suya, en la casa de enfrente se encuentran unas bellas mujeres que, a la petición de uno de los pajes de Genji de que se identifiquen, tan sólo le ofrecen como respuesta, sobre un abanico abierto, una delicada flor de yūgao. Desde muy pronto, *La historia de Genji* se había ilustrado en *e-maki*, rollos horizontales en los que se intercalaban imágenes que glosaban el texto de la historia. En el caso de este capítulo siempre se representaba la calle que separaba las dos mansiones, con los carruajes del séquito de Genji estacionados frente a la casa de la ama de cría. Asimismo, la casa de la que luego se bautizará como la Dama Yūgao se representaba con sus puertas y cercas de bambú cubiertas por exuberantes matas de yūgao. *La historia de Genji* había sido representada en multitud de diferentes piezas artísticas, desde los *e-maki* previamente mencionados, a biombos y *kakemono*²³,

pero no olvidemos que también abanicos y mobiliario de todo tipo (incensarios, cajas de perfume, fundas de espejos, guarniciones de espadas) recibieron ilustraciones de la novela, creando lo que Craig Clunas ha denominado “circuito icónico”, es decir, toda una serie de diferentes medios que se decoran con imágenes y que constituyen un potente entorno de referencialidad²⁴.

El espectador que ya ha sido educado asimismo en ese circuito icónico puede reconocer casi inmediatamente la fuente de inspiración iconográfica de la decoración de la caja. Y también por asociación, ya que es una caja de útiles personales femenina. Su denominación japonesa es *tebako*, y son cajas de un tamaño relativamente grande, en cuyo interior suele encontrarse elementos del aseo personal femenino. Aunque su distribución no era estricta, al haber diversas variaciones, en general incluían dos cajas rectangulares pequeñas para el ennegrecimiento de los dientes, una caja cuadrada para cosméticos (normalmente usados para blanquear la piel), una gran caja redonda para un espejo y dos pequeñas cajas redondeadas para guardar incienso²⁵. Es posible, pues, establecer una asociación con la belleza de la propietaria de esta magnífica caja y la de la Dama Yūgao protagonista de este episodio de *La historia de Genji*.

Biombos tagasode y “motivos ausentes”

Es en este momento cuando volcamos nuestra atención de nuevo al tema de *tagasode*. Satō presentó a la comunidad académica la caja de escritura del periodo Muromachi (1392-1563 d.C.), en colección particular, en la que podemos contemplar un ciruelo y una prenda doblada a sus pies²⁶ (Fig. 5). Incluido dentro del diseño del árbol, encontramos camuflados tres caracteres que se han integrado en la decoración de la obra, fusionándose con ella para no destacar, en un recurso que se denomina *ashide-e*: “*dare*” (誰), “*ga*” (が) y “*sode*” (袖). Planteado dentro de esta tradición de los motivos ausentes, la interpretación de esta pieza tiene que estar incluida dentro de un marco de alusión poética. Estos tres caracteres conforman la palabra *tagasode* y ya hemos comentado en el capítulo anterior la relación de poemas que pudieron ser utilizados que poseen dichas palabras. Sin embargo, se establece claramente en esta pieza un proceso de visualización, formalización del poema en un vocabulario plástico. Esta pieza junto con otra más que analizaremos a continuación, supone uno de los ejemplos más antiguos que poseemos de manifestaciones artísticas con imágenes de *tagasode*.

Tenemos otra pieza realizada en laca, también del periodo Muromachi y asimismo en colección particular: la caja de incienso *tagasode* (Fig. 6). En este caso concreto, entendemos además la estrecha vinculación exis-

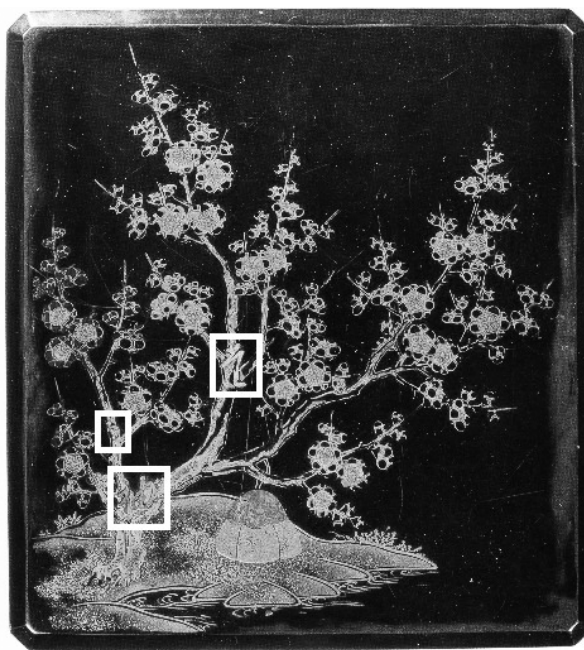


Fig. 5. Caja lacada de útiles de escritura *Tagasode*. Recuadrados, los caracteres chinos *Dare* (誰), *Ga* (が=う) y *Sode* (袖) que conforman dicha palabra. Periodo Muromachi (1333-1573). Colección particular.



Fig. 6. Caja de incienso *Tagasode*. Periodo Muromachi (1333-1573). Colección particular.

tente entre el contenido de los poemas y la funcionalidad del mobiliario que decora. Una pequeña caja donde se guardan sustancias aromáticas posee como ornamento una rama de ciruelo (famoso por su fragancia), un incensario y una prenda doblada que, como hemos analizado anteriormente, siempre se perfumaban. De hecho, una de las prácticas habituales era dejar los ropajes sobre unas grandes cestas llenas de sustancias aromáticas, que ardían, y al mismo tiempo perfumaban los ropajes que se colocaban sobre ellas. Exactamente, como el incensario que vemos en la tapa. De modo que, y dicho llanamente,

lo que hoy es una etiqueta (perfume, maquillaje...) en los ambientes cortesanos se nombraba de este modo. No decimos que toda decoración tenga un motivo práctico sino que existe una cierta relación de alusión y funcionalidad en las pequeñas piezas de mobiliario doméstico decoradas con temas literarios.

Satō introdujo estas piezas dentro de su estudio de la formación de los biombos *tagasode* como referentes a la hora de evaluar el tema *tagasode*. Según su criterio, existía antes del periodo Momoyama y Edo, una tradición de representación plástica del topos clásico de la poesía nativa “*tagasode*” que había sido utilizado para decorar mobiliario doméstico (aparte de los dos ejemplos introducidos más arriba, analizaba un set del juego aristocrático de *kaiawase*²⁷ donde en una de las conchas ilustradas se mostraba el tema de *tagasode*). Abogaba así por una comprensión de los biombos *tagasode* dentro de esta larga tradición plástica que compartía en lo estilístico los hallazgos de la pintura de género del periodo Momoyama y Edo temprano, pero sin perder esa capa de origen aristocrático incluido en su carácter. Su análisis concuerda asimismo con tendencias generales dentro de la formación de las artes de la laca en Japón como Yonemura recuerda al afirmar que los periodos Kamakura (1185-1332 d.C.) y Muromachi destacan por ser cuando las artes lacadas, gracias a la aparición de nuevas técnicas más complejas, y a la mejora de las ya existentes, alcanzan una mayor maestría técnica que permite un auge de su decoración basada en temas literarios y paisajísticos²⁸.

Escala y punto de vista

Un aspecto importante dentro de la evolución de esta imagen de *tagasode* y de sus posteriores manifestaciones artísticas es el del tamaño. Las obras que hemos analizado hasta el momento son piezas de pequeña escala y que difieren en gran medida con los grandes biombos *tagasode* de los siglos XVI y XVII. ¿En qué medida es esto importante? Satō lanza la hipótesis de que los biombos *tagasode* discurren por procesos artísticos similares a otras iconografías más conocidas y seguras que partiendo de decoraciones en pequeño formato se agrandaron y expandieron desde pequeñas superficies, a biombos, *fusuma* y murales a finales del periodo Muromachi, y sobre todo, durante Momoyama y Edo. Su insistencia en el estudio de la decoración de las conchas del juego del *kaiawase* o las decoraciones que podemos encontrar en abanicos se debe a que demuestran la importancia de la tradición poética (ya que ilustran prosa o poemas) y que fijan iconografías que luego se heredarán durante siglos, cambiando tan sólo en sus formatos y tamaños.

Un segundo rasgo que conlleva el cambio en las dimensiones de las obras se encuadraría dentro de la empatía del espectador respecto a la obra. Al enfrentarnos a biombos, o pinturas en puertas correderas de gran tamaño, en muchas ocasiones superiores en altura a la del espectador, se genera un efecto de empatía con el espacio que dicha obra genera. El espectador se siente englobado dentro del espacio sugerido por la obra acentuando mucho más sus niveles de receptividad frente a lo que está expuesto frente a él. En el caso de los biombos que explotan la técnica de los motivos ausentes este aspecto cobra una gran importancia ya que, y a diferencia de otras composiciones, basa casi toda su efectividad en esta bidireccionalidad con el espectador.

Las obras que vamos a analizar a continuación suponen el último paso en la creación de la ilusión de un espectador como protagonista de la obra de arte. En estas obras, la escala de lo representado en la pieza equivale casi en un cien por cien a la del espectador. Se consuma la ilusión óptica de un mismo espacio. Al suprimirse de la representación cualquier figura, el espectador pasa a ser el protagonista de este nuevo espacio, ocupando una posición de centralidad frente a la periferia que había ocupado con anterioridad.

De principios del periodo Edo poseemos diferentes biombos que entran dentro de nuestra discusión de los motivos ausentes. Una de las piezas más famosas es el biombo en colección particular en la prefectura de Hyōgo, Japón y atribuido al artista Tosa Mitsumochi (1496-ca.1559) (Fig. 7). En sus seis paneles podemos ver dos estancias de lo que parece ser una mansión residencial y parte de su magnífico jardín. Destaca en él un árbol que parece ser un arce japonés, cuyas caducas hojas son llevadas por un furioso viento que mece las ramas a su antojo y provoca una lluvia de las mismas sobre la terraza que rodea la mansión, y en parte de la corriente de agua que discurre junto a ella. Sin embargo, el elemento que resulta más sorprendente es el enorme *koto*²⁹ que solitariamente ocupa todo el interior de la habitación representada. A la derecha, una tímida luna creciente ubica la situación en una noche representada en tonalidades doradas.

De nuevo nos encontramos con una alusión a *La historia de Genji*, en este caso al segundo capítulo: *Hahakigi* (El árbol de retama). En la parte final de este episodio, el príncipe Genji y sus acompañantes intercambian historias de sus relaciones con diferentes tipos de mujeres y discuten cuáles son los puntos positivos y negativos de dichas damas. Este pasaje, lleno de humor e inteligentes ironías, contiene la historia de una cierta dama que protagonizó una entretenida velada nocturna con uno de estos caballeros, en la que en particular dos instrumentos musicales jugaron un importante papel. Estos eran la flauta y el *wagon*. Aunque la flauta no está retratada en la obra, se ha especulado que la clara presen-

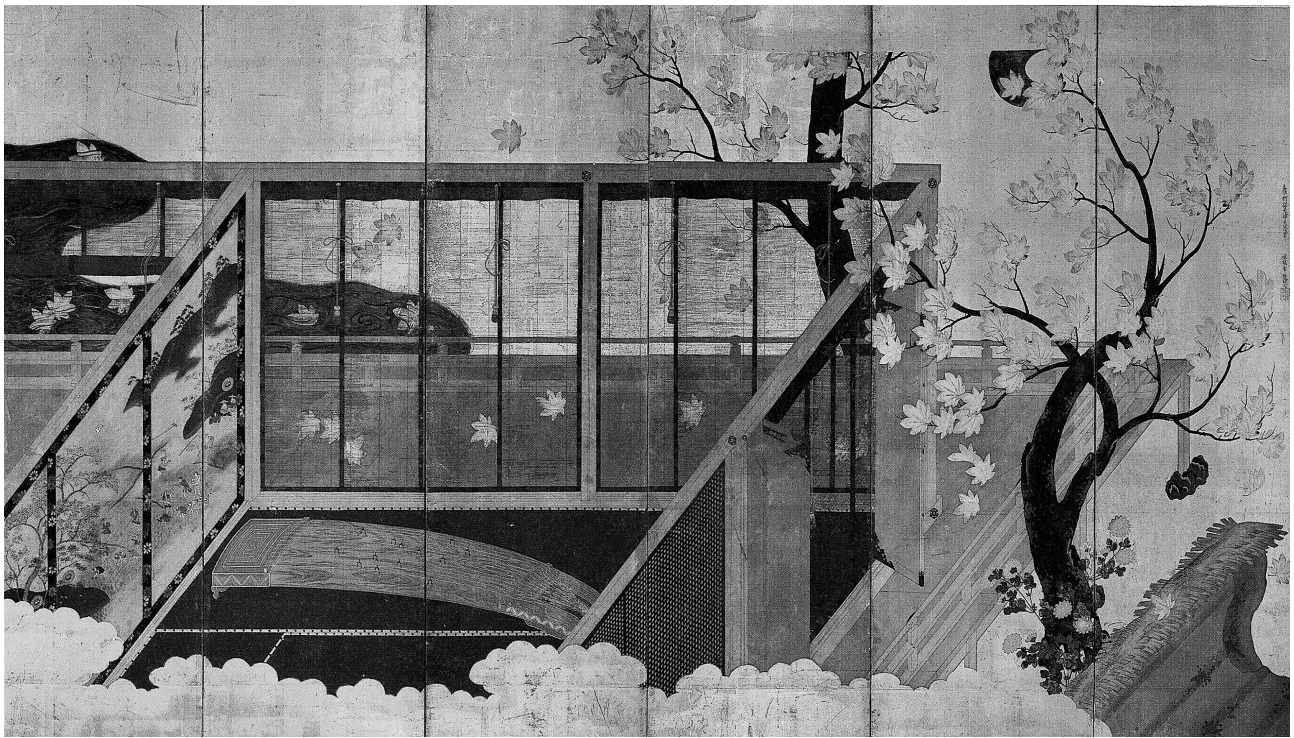


Fig. 7. Tosa Mitsumochi (1496-ca.1559). *Biombo Hahakigi (El árbol de retama)* de la novela *La historia de Genji*. Periodo Muromachi (1333-1573). Hyōgo (Japón), Colección particular.

cia del fuerte viento en la obra pueda ser una referencia velada al sonido de la flauta siendo arrastrado por el viento. Asimismo, el *wagon* de seis cuerdas japonés se convierte en un rico *koto* de trece cuerdas en el biombo.

Otro elemento interesante es que el modo en que el artista ha retratado la escena es estilísticamente similar a las tradicionales representaciones de los rollos ilustrados basados en *La historia de Genji* que la escuela del artista, la familia Tosa, realizaba como una de sus especialidades desde el siglo XV. Estas ilustraciones destacaban por un uso muy generalizado de pigmentos de fuertes tonalidades, generoso uso de superficies doradas, y una delineación exquisita de todos los detalles en escena. Estas composiciones, y retomando aquí el argumento de Satō en relación al proceso de ampliación, saltan en su paso a este biombo de unas dimensiones reducidas a ocupar estos seis paneles del biombo. Aunque en esta ocasión, lo que más nos interesa es ver cómo durante el siglo XVI uno de los representantes de las escuelas pictóricas más importantes del momento -la escuela Tosa trabajaban para la familia imperial- lleva a cabo una obra usando la técnica de los motivos ausentes, olvidando el tradicional formato pequeño característico de la misma y lo lleva a nuevas superficies. No olvidemos tampoco que el periodo en el que se estima la producción de la obra, mediados del siglo XVI, es uno de auge en el comercio de arte y en la producción de biombos y obras de grandes dimensiones. Esto ayuda-

ría a explicar la necesidad de Mitsumochi de utilizar nuevos formatos, más grandiosos, para satisfacer a una posible clientela, que demandaba este tipo de obra.

Nos gustaría también no desdeñar la posibilidad, que en cierta medida ya hemos analizado, de que esta obra en particular tan sólo sea un ingenioso recurso para expandir de un modo ilusorio el espacio interior que tendría que delimitar. Los biombos se usaban en la vida cotidiana japonesa para delimitar espacios, tanto para usos oficiales, como para crear esferas de privacidad dentro de una misma mansión. En un espacio rodeado por mobiliario, una pantalla de esta naturaleza jugaría con la impresión del espectador y prolongaría el espacio de una manera ingeniosa y refinada. Es decir, tan sólo refleja como tema lo que vemos. Una interpretación “realista” que nos acerca a esa posible vía de interpretación de los biombos *tagasode* como tan sólo biombos de pinturas de bastidores de vestidos que comentábamos anteriormente.

Si vemos el *Biombo tagasode* del Museo Nezu, Tokio (Fig. 8) observamos un par de biombos de seis paneles cada uno, en los que podemos ver en su ala derecha, en su lado derecho, un bastidor de vestidos con varios *kosode* colgando. Frente a ello, una mesa baja con materiales de escritura, mostrando una caja de caligrafía abierta que revela una piedra de tinta y unos pinceles. Junto a ella, varios libros un tanto desordenados. A su derecha, varios *kosode* descansan doblados sobre los tatamis. En el fondo,



Fig. 8-a. Anónimo. *Biombo Tagasode*: ala izquierda. Principios del periodo Edo (s. XVII). Tokio, Museo Nezu.

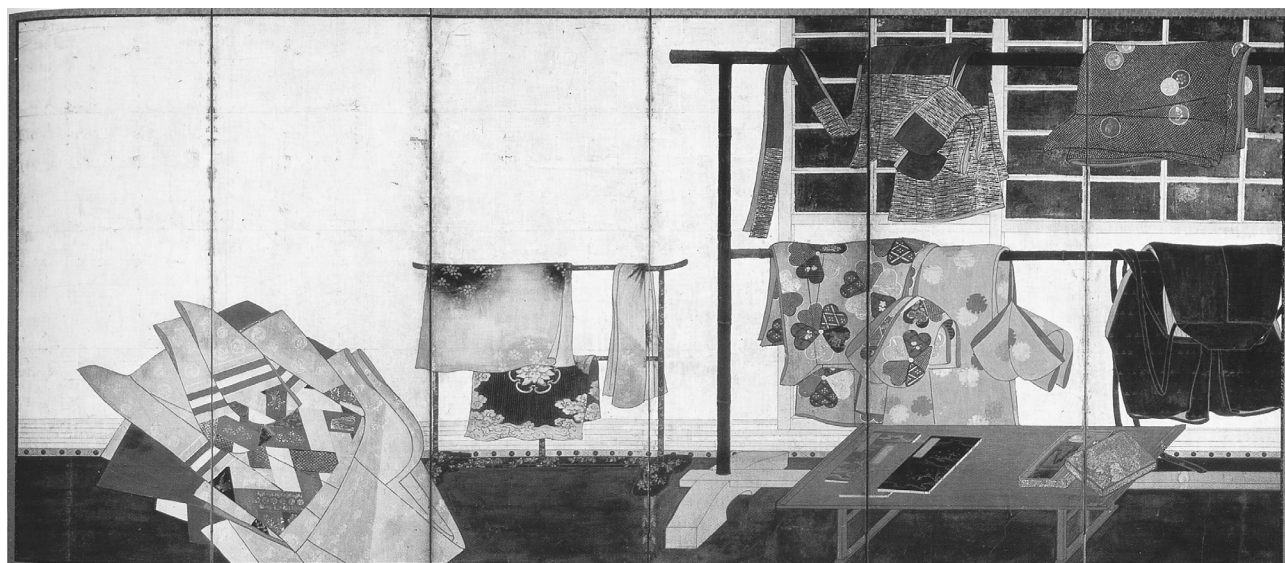


Fig. 8-b. Anónimo. *Biombo Tagasode*: ala derecha. Principios del periodo Edo (s. XVII). Tokio, Museo Nezu.

varios *fusuma* decorados con papel dorado. El ala de la izquierda muestra un único bastidor de vestidos realizado en laca y junto al cual encontramos un tablero del juego de *go*. Completan la escena varios *fusuma* que en esta ocasión se encuentran ricamente decorados con representaciones de don diegos en flor (*asagao*).

Al analizar esta obra bajo la óptica de los motivos ausentes, y heredando la tradicional interpretación de estas piezas como pictorializaciones del poema del *Kokinshū* citado anteriormente³⁰, nos encontramos ante las prendas dejadas por una dama en su cuarto privado. También apreciamos en la obra diferentes enseres domésticos tales como su caja de escritura, con la que la dama responde los poemas de sus pretendientes dando muestras de su categoría y refinamiento. De nuevo, la

escala de estas piezas encaja con la del espectador y se plantean diferentes interpretaciones del punto de vista.

A diferencia del *Biombo Hahakigi* (Fig. 7) en que los diferentes detalles que se narran en el pasaje aparecen más o menos fielmente reflejados en la pictorialización del mismo (la noche, el árbol, el fuerte viento, los instrumentos musicales), en los biombos *tagasode* la única pictorialización que es fiel a los poemas es la palabra misma visualizada en las múltiples mangas de los numerosos *kosode* que aparecen colgados. Al ser la mayoría de las prendas que aparecen en el biombo Nezu femeninas, se supone la presencia, ahora ausente, de una dama, aunque son varios los ejemplos en los que también aparecen *hakama*, o vestimentas masculinas colgando junto a las femeninas.

Las vestimentas que podemos ver colgando de los bastidores de prendas no corresponden con las apropiadas de damas aristocráticas que la poesía nos sugiere. No vemos aquí las vestimentas de doce capas (o incluso más) que eran norma en la etiqueta de palacio. Tampoco son las que se repiten hasta la saciedad en las ilustraciones de los clásicos de la prosa japonesa. Las prendas son *kosode*, o la vestimenta de las clases más corrientes y que hizo su aparición a finales del periodo Muromachi para instalarse definitivamente en los subsecuentes Momoyama y Edo. No sólo eso: lujosos y llamativos *kosode*, como los que podemos ver en este biombo, eran uno de los rasgos distintivos de las prostitutas, cortesanas de los burdeles que florecieron en Kioto y Osaka en dichos periodos.

En numerosos biombos del periodo Momoyama y Edo se pueden apreciar escenas en las que prendas colgando de soportes de vestidos se asocian a imágenes de burdeles o prostitución asociada con los baños públicos. En *Biombo de diversiones en una mansión* del Museo Suntory observamos a una cortesana y sus asistentes en su ámbito más íntimo, tras el baño (¿o tras despedir a un cliente? ¿o esperándolo?) y a su lado un soporte de kimonos. Es un espacio configurado por el deseo y por lo que parece una insoslayable mirada masculina³¹.

La riqueza interpretativa de los biombos *tagasode*, sopesando los diferentes aspectos que hemos venido introduciendo, es de un gran calado. El espectador que se sitúa enfrente de estos biombos, se ubica dentro de esta habitación, un entorno que destaca por pertenecer al ámbito de lo íntimo, de lo doméstico. Son las habitaciones privadas de una dama, que ha dejado sus vestimentas colgadas. ¿Dónde se ha ido? o ¿dónde está? Para responder satisfactoriamente a estas preguntas debemos tener en cuenta diversas perspectivas de género. Si asumimos un punto de vista masculino, este es un entorno privilegiado. Es la cámara de la cortesana a la que hemos cortejado, pagado, y configurado como objeto de nuestro deseo. En cuanto al momento puede haber dos opciones: nos encontramos en el momento en que entramos a su habitación. Cerramos tras nosotros las puertas correderas y nuestra primera visión es este impresionante despliegue de ropajes, que elevaría nuestra pasión al comprobar el refinamiento de esta cortesana. Otra opción, es la de contemplar esta pieza tras la consumación de nuestra relación con la cortesana, de ahí que nuestras vestimentas también figuren en la decoración de estos biombos. En todo caso, estas dos lecturas desde una mirada masculina configuran las obras como un escenario de celebración de la conquista de la intimidad de la cortesana y el triunfo del cortejo del varón.

Esta perspectiva masculina inevitablemente erotiza la mirada, y con ella el espacio construido entre los biombos desplegados y dicho espectador. Si consideramos la posibilidad de que el sujeto de estas obras es una mujer que se

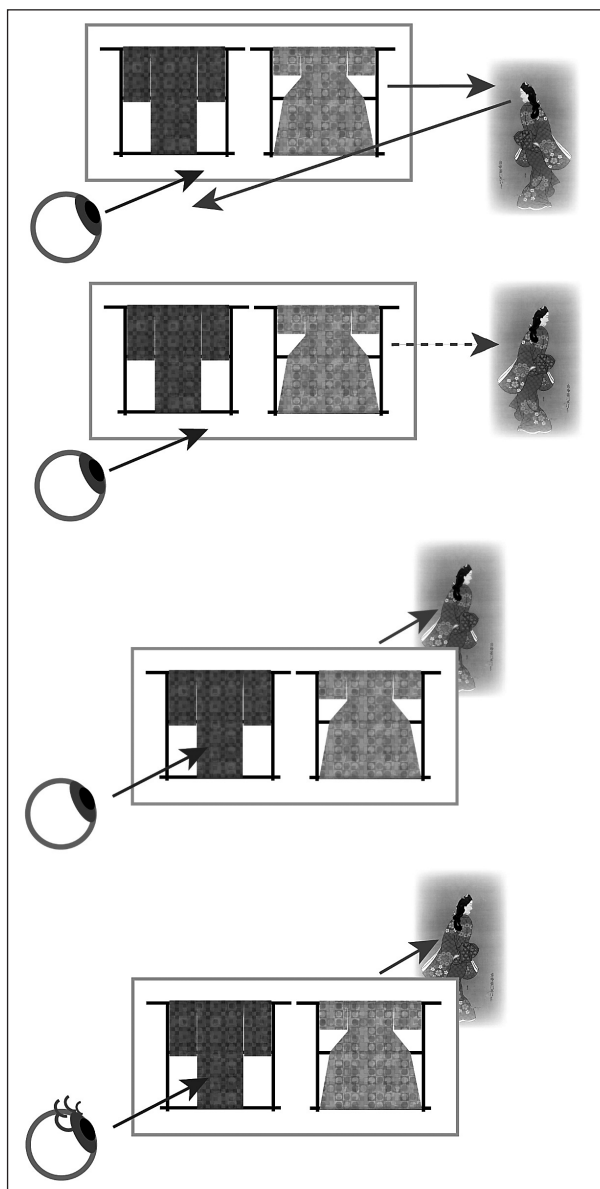


Fig. 9. Diagramas 1-A, 1-B, 1-C, 1-D.

encuentra junto a los biombos, mirándonos, pero fuera de nuestra vista, nuestra mirada estaría de acuerdo con la categoría de “mirada fetichista” propuesta por Ellis (Fig. 9, 1-A)³². Es decir, el espacio entre la mujer que imaginamos y nosotros se borra por la “dialéctica del deseo” mutuamente reconocida. Otra posibilidad de lectura sería imaginar el escenario donde dicha presunta mujer no es consciente de nuestra presencia, quizá ensimismada en su aseo personal o simplemente perdida en sus propios pensamientos. Nuestra mirada la somete entonces a nuestra mirada activa, y ella en su papel pasivo se convierte en objeto de nuestro *voyeurismo* (Fig. 9, 1-B). Ésta última opción se ejemplifica, y refuerza, al contemplar las obras de *Tagasode con bellezas* (Fig. 2). Otra posibilidad sería

la total ausencia de la mujer tanto en los biombos como fuera de ellos. Nuestra mirada continúa siendo una de deseo, aunque esta vez unilateral donde quizá el elemento temporal se enfatiza (Fig. 9, 1-C).

El encargo de este tipo de obras como recuerdo o triunfo de pasadas conquistas es una posibilidad que podría explicar la existencia de dichas obras, así como el simular en el ámbito doméstico esos espacios de ensueño, que nos llevan fuera de la realidad cotidiana, y que se disfrutaban al cruzar las calles de estos distritos. Del mismo modo que el cine en la actualidad nos ayuda a evadirnos y crear un espacio alternativo, el desplegar estos enormes biombos a lo largo de los laterales de una habitación tendría ese mismo efecto evasor.

Asimismo, imaginarnos a nosotros mismos como espectadores femeninos se constituye como otro posible escenario al enfrentarnos a estos biombos, y uno que se adecua mucho mejor al discurso de mecanismos y técnicas de los motivos ausentes (Fig. 9, 1-D). Ota ha propuesto la posibilidad de entender los motivos ausentes tanto como un desplazamiento del “yo” protagonista de la narrativa con el “yo” del lector/espectador³³. Es decir, las piezas que emplean la estrategia de los motivos ausentes pueden comprenderse a través de asumir el papel protagonista de la historia que se retrata. Del mismo modo, en el caso de los biombos *tagasode*, nosotros los espectadores podríamos igualmente considerarnos la magnífica mujer propietaria de tan lujosas prendas.

Una mirada femenina enfrentada a estas obras podría responderse desde la posibilidad de ser la protagonista de la obra. Convertirse en la dueña de esas fantásticas prendas a la última moda, poseer esos riquísimos enseres domésticos y encarnar de un modo contemporáneo esos ideales de refinamiento de las damas de la literatura. Sin embargo, debemos introducir un elemento de clase en esta posibilidad ya que respondería a las aspiraciones de una mujer adinerada pero perteneciente a la clase comerciante. Por supuesto, otra opción sería que el ojo generador de la obra fuese el de la prostituta que se rodea de este modo de un fondo espectacular con el que presentarse a sus clientes. En el biombo, todos sus atributos; frente a él, su misma presencia, ahora diluida tras los siglos.

Mitate y los biombos *tagasode*

Resulta evidente que existe una gran diferencia entre la dama ideal dueña de estas vestimentas según el relato del topos clásico *tagasode* en la poesía japonesa y la representación de estos espacios, y sobre todo, de las vestimentas en los biombos *tagasode*. Esa ironía podemos detectarla a varios niveles. El primero sería el de las vestimentas que hemos comentado anteriormente: *kosode* usados por cortesanas sustituyen las largas colas

y pesadas capas de ropajes de sus antecesoras aristocráticas. La nueva dama ideal no se mueve por los largos pasillos y pabellones de las residencias señoriales sino por los vestíbulos y cuartos de los burdeles ciudadanos.

Del mismo modo, los atributos que encontramos en los biombos como pueden ser la caja de escritura, o el tablero de *sugoroku* que ha sustituido a su aristocrático antecesor del *go* son los símbolos de feminidad de las cortesanas.

Un segundo nivel de parodia necesita una explicación más detallada. Es el nivel que hace referencia a las Cuatro Artes del Caballero, o en su nombre japonés, *Kinkishoga* y que ha sido indicado en numerosas ocasiones por diferentes autores³⁴. Estas cuatro artes consisten en el arte de tocar el arpa, en chino *qin* (*kin*), saber jugar al *weiqi* (*ki*), y mirar a, o escribir caligrafía (*sho*), y pintura (*ga*) en su codificación visual original en China³⁵. En Japón el *qin* se cambiara por el *koto*, y el *weiqi* se cambiará por el juego *sugoroku* tras un tiempo. Estas cuatro habilidades se percibían en el Japón del periodo Muromachi como signos esenciales de aprendizaje confuciano y de cultura continental (China).

Representaciones habituales de este tema apostaban por estilos a la tinta y con atmósferas de gran seriedad ya que existía un carácter moralista y ejemplar en la producción y contemplación de dichas obras. La escuela Kanō de pintores, que transmitían un estilo de pintura continental frente a la escuela Tosa, que representaba un estilo nativo de pintura, fue la que se encargaría de canonizar en multitud de ejemplos la iconografía tradicional del tema de *kinkishoga*.

En varios biombos *tagasode* podemos ver junto con los bastidores de vestidos y las prendas colgando, tableros de *sugoroku*, un *koto*, incensarios o cuadros dentro de un cuadro (por ejemplo, en los paisajes que se retratan dentro de los biombos). Sin embargo, Miyajima ha destacado como nunca vemos juntos los cuatro elementos en una sola composición lo que le llevó a afirmar que leer una alusión clara al motivo de *kinkishoga* en los biombos *tagasode* es una construcción totalmente desconectada de la naturaleza de estos trabajos³⁶.

Sin embargo quizás el mismo hecho de no representar los cuatro elementos juntos sea otro nivel de parodia. Como Kendall continúa desarrollando: “En muchas pinturas del periodo Momoyama del tema *kinkishoga*, las diferentes pistas iconográficas —*qin*, tablero de *go*, y ejemplos de caligrafía y pintura—están parcialmente ocultos”³⁷, y continúa “El ocultamiento de la iconografía del *kinkishoga* puede que funcione como parte de un “juego” en el cual el espectador es retado a explorar las pinturas para lograr encontrar “pistas” hacia el tema”³⁸. Así que, habría un juego en curso en los biombos, donde el espectador debe encontrar las pistas que le lleven a resolver el acertijo, aunque en un nivel mucho más mun-

dano. Si la suposición es correcta, y es capaz de resolver el enigma, “*sentirá no sólo orgullo por su sofisticación cultural sino también un mayor sentido de comunión con dichas figuras porque comparte su cultura*”³⁹.

La posibilidad de estos biombos poseyendo un cierto componente *kinkishoga* en su creación existe, pero sería el de una presencia sugerida, indicada, que nunca se completa totalmente mediante lo que se representa en las obras. En cierto sentido, refleja de modo paralelo la ausencia de las figuras humanas que se sugiere por medio de las vestimentas abandonadas en sus soportes.

Una tercera ironía se construye a partir de la superposición de estas dos lecturas. Es decir, el tradicional hombre sabio, que ha dominado las cuatro artes, es sustituido por una cortesana, que conoce las artes de la vida y el placer frente a la trascendencia de los patriarcas continentales. En un plano formal, los tradicionales colores a la tinta de las representaciones del tema de *kinkishoga* dan paso a una rendición llena de brillo y color, digna del mundo de sensualidad que representa la imagen de la cortesana.

La problemática de la nomenclatura

La nomenclatura de estas piezas como biombos *tagasode* parece ser un término moderno, estableciéndose aproximadamente hacia finales del siglo XIX, y consolidado durante las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX. Sabemos, que en la primera década del siglo XX se dio una convivencia entre dos terminologías. Por un lado, la terminología actual de biombos *Tagasode* y por otro el término “Biombos de soportes de kimono” o *ikōzubyōbu*. Esta última denominación se ha encontrado en documentos del siglo XVII, contemporáneos a las obras de nuestro estudio. Uno de estos documentos es el listado de pertenencias realizado tras el fallecimiento de Tokugawa Ieyasu (1542-1616) el primer sogún del periodo Edo⁴⁰. Esta relación destaca por sus detalladas descripciones de diferentes piezas artísticas, de modo que encontramos entradas en el documento como “*Vistas de la capital*”, “*Escenas del cuento de Genji*”, “*Sauce bajo la lluvia*”, “*Escenas de Matsushima*”, “*Pino*”, “*Bambú*”, “*Biombo con abanicos*” y “*Escena de Yūgao*” (pertenciente a *El cuento de Genji*) Es decir, la catalogación de estas obras artísticas poseía una idea muy clara de la temática de estas composiciones, y evidencia el conocimiento cultural de los encargados de dicha tarea.

Entre estas descripciones de diferentes obras de arte podemos leer la entrada: “*Biombo en plata*⁴¹, *pinturas de soportes de kimono (ikōga)*, un par de paneles”⁴². No sabemos que pieza en concreto era ésta ya que no se ha conservado en posesión de la familia Tokugawa todas estas pertenencias pero no estaremos muy equivocados si

suponemos que este biombo era lo que actualmente se conoce como biombo *tagasode*.

Otro documento relevante es el diario titulado *Kakumeiki* del monje Hōrin Jōshō (1593-1668) una de las personalidades más importantes de los círculos culturales del Kioto del periodo Edo y que ha sido presentado recientemente como una nueva referencia documental para nuestra discusión⁴³. En la entrada del año 1661, en los días 23 y 27 del duodécimo mes encontramos escrita la referencia “*Soporte de vestidos (ikō), biombo de dos paneles*”⁴⁴. La importancia de esta referencia en este diario en particular radica en que su autor, el monje Jōshō, era una persona con cultura y experiencia en círculos artísticos, su amistad con los pintores más importantes del periodo le permitía disfrutar de un entorno en el que constantemente existía un flujo de piezas artísticas y en las que la evaluación anticuaria de piezas era algo normal⁴⁵. Que una persona con esta experiencia denomine un biombo como “*pintura de soporte de vestidos*” seguramente nos hable de la denominación más común para este tipo de obras en sus días.

La última referencia con la misma terminología lo supone la etiqueta con la que se encuentra catalogado el *Biombo Tagasode A* del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) en el que está escrito a mano “*Biombo de soporte de kimono (ikō), un par*”⁴⁶. Lo que de todos modos sí podemos asegurar es que la manera en que estas piezas eran entendidas en su época de producción aparentemente parece variar mucho de la actualidad ya que muchas de las implicaciones de la palabra actual no existían. El término con el que se describía parece ser objetivo y sin muchas pretensiones de meta lecturas. Y como hemos podido comprobar, no es porque no existiesen en la época piezas de directa inspiración literaria como la anterior relación de los bienes a la muerte de Ieyasu demuestra fehacientemente.

Nakamachi ha destacado la coincidencia en este proceso de re-denominación de las piezas con el caso del famoso “*Biombo de Matsushima*” de Tawaraya Sōtatsu (?-1643?) en la Freer Gallery de Washington⁴⁷. Mediante una investigación documental de los inventarios del templo en el que se conservaba dicha pieza hasta el siglo XIX, demostró cómo la denominación original de dicho biombo no tenía relación ninguna con el tema de Matsushima. Simplemente se conocía con el nombre de “*Mar picada*” o *ariso*, o un simple “*Pintura de olas*” o *namizu*. La adscripción de nuevos términos ligados con la tradición literaria japonesa es razonada por el proceso de ensalzamiento de la tradición local del arte japonés producido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en un proceso de reafirmación frente a la tradición artística occidental que forzó a una fuerte nacionalización de la tradición artística local. Es un fenómeno que se comprende dentro del proceso de construcción de la institución de la historia del arte en Japón⁴⁸.

Tanto en los biombos *tagasode* como en el biombo de Matsushima lo que sí reconocemos es un proceso de cambio de una denominación o aproximación realista al tema retratado en los biombos, es decir, un término llanamente descriptivo de lo que vemos retratado; y una denominación literaria, rebosante de referentes culturales. Y este es un punto de gran interés ya que si nos remontamos en el tiempo buscando las primeras referencias a este tipo de obras, veremos que al igual que en los biombos de Matsushima, la nota realista resulta ser la predominante.

Ikō Kazari (decoración del bastidor de vestidos): La tradición cortesana de decorar por medio de vestimentas

Llegados a este punto de la discusión sobre los biombos *tagasode*, necesitamos considerar de nuevo nuestra posición en relación a todos los diferentes temas que hemos discutido en los apartados precedentes. Hemos analizados dos diferentes discursos que están profundamente relacionados con la denominación de las piezas bajo escrutinio en este artículo de investigación: una se basa en aceptar la terminología *tagasode* como la usada para denominar a estas piezas; y la otra invita a desechar esta denominación tradicional. Mientras que la primera evoca la tradición poética autóctona y sus asociaciones con el dueño ausente de las prendas, una figura femenina, la última borra toda posible referencia a esta evocativa imagen.

La principal línea de interpretación de la última posición es considerar los biombos como meras piezas decorativas de mobiliario interior. Este razonamiento fue propuesto por Koizumi⁴⁹, en su investigación sobre la historia del mobiliario japonés y se ha reflejado en el trabajo de otros historiadores. Artículos firmados por Sugihara⁵⁰ y Baba⁵¹ sintonizan con esta línea de pensamiento y son de considerable importancia. En sus estudios, estos investigadores han confirmado que los orígenes de estos biombos surgieron de una tradición centenaria consistente en la decoración de los interiores de las habitaciones palatinas y nobiliarias por medio de vestimentas dobladas y dispuestas sobre soportes de vestidos. Consecuentemente, los biombos *tagasode* en cuestión se deberían comprender entonces como una nueva manera, más práctica, de plasmar dicha tradición por medio de la transformación de dichos muebles tridimensionales a la superficie plana de los biombos⁵².

La vistosa presencia de la indumentaria cortesana

La vestimenta posee una cualidad decorativa por sí misma. Durante siglos ha jugado un papel simbólico a la

hora de manifestar riqueza, poder y prestigio social en diferentes culturas del mismo modo que lo hace en nuestros tiempos modernos. Esto era significativamente cierto en la corte Heian donde se gestó la tradición de decoración interior por medio de la vestimenta dispuesta cuidadosamente sobre los soportes de trajes. Los trajes favoritos de la corte eran piezas voluminosas con mangas y bajos muy desarrollados. Dichas prendas proporcionaban una imagen de amplias superficies textiles teñidas o brocadas en colores vibrantes y de gran exuberancia. Además, dichos trajes se vestían en sucesivas capas, una encima de la otra, que creaban una silueta de gran ampulosidad que ocultaba totalmente la figura corporal del portador.

Dichas características permitían que las vestimentas fueran inteligentemente explotadas en las ceremonias oficiales, que constantemente adornaban la vida cotidiana de los aristócratas del periodo Heian. Las coloridas procesiones de las diferentes damas de la corte realizando su entrada en los diferentes ámbitos palatinos eran uno de los momentos más esperados por la gente de la época. Varios documentos describen como un auténtico festín para la vista el despliegue de la rica indumentaria cortesana. La descripción dada en el libro *Eiga Monogatari* del siglo XI d. C. constituye quizá una de los mejores ejemplos literarios donde se retrata esta práctica. En esta obra, se incluye una descripción que nos proporciona un destello de la extravagancia de los trajes, maquillaje y peinados de la Emperatriz Kenshi y sus damas de cámara. Al llegar a una importante celebración cortesana la emperatriz ocupa su puesto y mira a su alrededor:

*“Con todo en orden, las ceremonias procedieron tal y como estaba establecido. Mirando hacia el ala oeste, Kenshi podía observar el magnífico despliegue de los bajos de las faldas en múltiples capas derramadas por debajo de las persianas, como si fuesen filas de libros realizados en los más diversos brocados de colores. Las capas parecían ser de más de un pie de grosor. Y las aperturas de las mangas eran sobrecogedoras, tan grandes y redondas como pequeños braseros [...]”*⁵³.

Los caballeros sentados enfrente de dichas damas recibían una impresión similar:

“Una vez sentados, los caballeros inspeccionaron los bordes de la fila de persianas enfrente de ellos. En consentimiento mutuo, cada una de las damas situadas al otro lado de las mismas vestía tres de cinco combinaciones de colores idénticas – verde sauce, rosa cereza, yamabuki, [Amarillo] rojo ciruela y un verde amarillento. Algunas vestían cinco prendas en cada una de las tres combinaciones, haciendo un total de quince; otras, seis o siete, llegando en total a dieciocho e incluso

veintiuna. Varias vestían damascos chinos, y otras parecían llevar prendas interiores teñidas en verde claro y otros colores por el estilo. Los colores de las chaquetas también se eligieron de entre las mismas cinco combinaciones, y los bajos se decoraban con motivos de la orilla del mar. [...] Los caballeros intercambiaron miradas sorprendidos, embriagados ante tal despliegue”⁵⁴.

Prácticas rituales y el despliegue de vestimentas

En los rituales y ceremonias de corte de aquellos días la indumentaria poseía un importante elemento decorativo y estético. En la documentación histórica que nos ha llegado se describen largas y exhaustivas anotaciones detallando las combinaciones de colores y los materiales de los tejidos usados por cada persona de acuerdo con el puesto que la misma desempeñaba en la corte. Dichos textos confirman el profundo valor estético de los trajes en la época⁵⁵.

Aunque quizás podamos recibir la impresión de que las prendas eran colgadas sin más particular atención en los bastidores de vestidos, parece ser que existía un orden, una manera más o menos regulada que estipulaba el modo adecuado de ejecutar esta tarea. La localización específica de dichos bastidores dentro de los aposentos se encuentra registrada en varios textos de ceremonial de la época Heian. Uno de ellos es el titulado *Masasuke Shōzokushō* (Notas sobre indumentaria cortesana de Masasuke)⁵⁶ una obra del cortesano Minamoto no Masasuke fechada en el año 1169 d. C. (Kaō 1). Este libro especifica qué vestimentas deberían colgar de cada barra del bastidor, y detalla incluso la manera en que se deben doblar dichas prendas, atendiendo al mismo tiempo a la dirección propicia que cada parte del vestido debe mirar:

“Coloque dos bastidores de vestimentas mirando al norte [...] Siempre disponga un bastidor de vestidos [...] En el caso de que se haya que colgar un sōzoku [traje de gran elegancia e importancia] en primer lugar el hakama debería colgar sobre la barra inferior del bastidor, procurando que su parte derecha esté doblada hacia arriba y mirando hacia el sur; el resto del hakama debe colgar desde la parte de atrás de la barra. En la barra superior deben colocarse una encima de la otra las siguientes prendas uwagi, uchiginu y ko-uchiki todas sobre el gioi (o okinu), todas ellas dobladas en dos siguiendo la línea de la costura en su mitad y colgando libremente con sus partes derechas dobladas hacia arriba como anteriormente se ha dicho. Muestre tan sólo unos tres sun [un sun son unos 3.03 centímetros] de las mangas, como si las estuviese

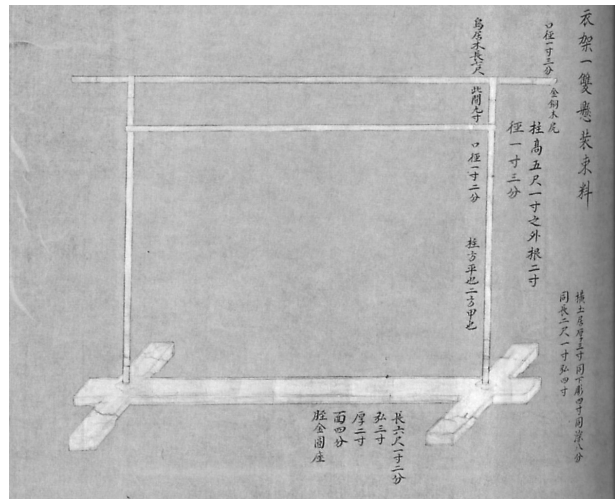


Fig. 10. Ruiju Zatsuyō Sashizukan. Detalle Ikō- Bastidor de prendas. Periodo Edo. Era Genroku (1688-1704). Tokio, Museo Nacional de Tokio.

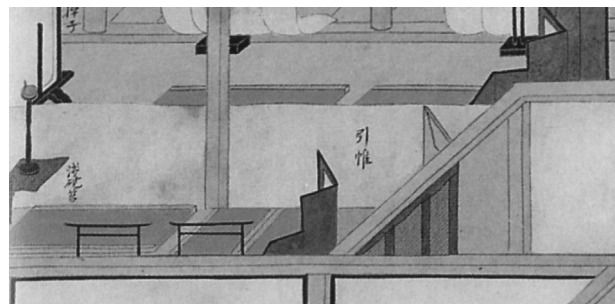


Fig. 11. Ruiju Zatsuyō Sashizukan. Detalle ubicación dentro de los aposentos de los bastidores de prendas. Periodo Edo. Era Genroku (1688-1704). Tokio, Museo Nacional de Tokio.

escondiendo. Mostrarlas demasiado no es deseable. Si se dispone de karaginu dóblelo y cuélguelo encima del gioi. Si se dispone de mimoso dóblelo por la mitad y colóquelo junto al hakama. De ningún modo se dispondrá sobre el bastidor o en un ángulo oblicuo el makura o las vestimentas. Existe una razón para todas estas disposiciones”⁵⁷.

No están estrictamente reguladas tan sólo la posición y dirección que las vestimentas debían ocupar, las medidas exactas de los bastidores se registran meticulosamente, instruyendo su ubicación exacta dentro del aposento⁵⁸. En el libro *Ruiju Zatsuyō-shō* (Selecciones de objetos clasificados misceláneos) un compendio de los diferentes procedimientos ceremoniales cortesanos para cada una de las variadas ocasiones oficiales, se estipulaba que la posición de dicho bastidor debería situarse cerca del lecho en las habitaciones interiores

en su lado septentrional. Esta obra, que originalmente carecía de ilustraciones, tuvo una edición ilustrada durante el periodo Edo, en la era Genroku. Lo hizo en forma de rollo horizontal ilustrado titulado *Ruiju Zatsuyō-shō Sashizukan* (Rollo ilustrado de *Selecciones de objetos clasificados misceláneos*), y en una sección podemos ver como se sitúan dos bastidores de vestidos cercanos a un biombo de gran desarrollo (Figs. 10 y 11)⁵⁹.

Las regulaciones acerca de la disposición correcta de la indumentaria en un entorno aristocrático fueron transmitidas durante los periodos Kamakura y Muromachi a la clase guerrera, la cual ganó prominencia tras el declive de la aristocracia. Las prácticas sociales llevadas a cabo por las elites Heian se asumieron e imitaron. Entre dichas prácticas estaba la de decorar por medio de vestimentas usando los bastidores de vestidos. En la obra del periodo Kamakura *Sanjō Nakayama Kuden* (*Transmisiones orales de Sanjō Nakayama*)⁶⁰ se advierte cómo se intercambia el orden de algunos de los elementos sobre el bastidor de vestidos en comparación con “*Notas sobre indumentaria cortesana de Masasuke*”⁶¹. Por ejemplo, *Sanjō* dicta que el *kinu*, el *karaginu* (manto chino)⁶², y el *mo* (un tipo de falda, o vestimenta al uso de un delantal heredado de la vestimenta ceremonial de la dinastía Tang) deben ser colgados en la barra superior del bastidor. Asimismo, establece que en la barra inferior del bastidor se cuelguen un *hakama* (pantalones) y un *kosode*.

Esta es tan sólo una muestra de los cambios que progresivamente se dieron en la disposición de la indumentaria en los bastidores. Con el paso del tiempo, el criterio que evaluaba como disponer apropiadamente las prendas sería testigo de nuevos cambios. La naturaleza de los textiles en los cuales estaban realizadas las prendas era otro de los elementos a considerar cuando uno decidía cómo colocar los vestidos⁶³. En cambio, los manuales de las épocas Heian y Kamakura no parecen haber dejado ninguna referencia o anotaciones relacionadas con el color de estos. En algún momento hacia finales del periodo Muromachi y el principio del periodo Momoyama, parece surgir una tendencia que ganó mucha popularidad en la que precisamente se ordenaba la indumentaria de acuerdo con su color. Esta tendencia estaba conectada con la idea taoísta del *gogyō* o los cinco agentes: madera, fuego, tierra, metal y agua. Aunque esta conexión traía a la atención de la gente aspectos de la vida tales como números, direcciones y animales, también tendía a impulsar una estética de ordenación de las cosas según su color. Cada uno de los cinco agentes tenía asignado un color específico: azul, rojo, amarillo, blanco y negro⁶⁴. En *Goshō Hinagata* (*Libro de modelos del Palacio Imperial*) publicado en 1674 (Enpō 2) se establecía claramente esta relación de los cinco colores:

*Ahora vemos cómo se decora un bastidor de kimono, con prendas de cinco colores dispuestas sobre la barra superior: negro, blanco, amarillo, rojo y azul. Esto es, imitando el Ying-Yang y los cinco agentes. En la barra inferior añada un obi realizado en damasco morado y deje que cuelgue. Implementos tales como bordados, kimonos ayaori o telas teñidas son usados para añadir toques a la moda*⁶⁵.

La decoración del bastidor de prendas se regulaba incluso más cuando las estancias debían ser preparadas para ocasiones especiales. Precisamente, un elemento de esta evolución y expansión de la práctica de decoración con bastidores fue su lenta y progresiva mezcla con los rituales de las ceremonias de boda. Las ceremonias de boda experimentaron un inmenso desarrollo con el sistema de la nueva clase política guerrera que floreció desde principios del periodo Kamakura. Las disposiciones rituales correspondiendo a los desposorios fueron originalmente establecidas en el mundo cortesano y aristocrático Heian. Sin embargo, con el dramático giro de sus fortunas durante el largo periodo de tiempo que vio el ascenso de la clase guerrera durante los periodos Kamakura, Nanbokuchō y Muromachi, estos valores y rituales fueron gradualmente terminando en las manos de las familias samurái. Estas familias entendieron la herencia de estos rituales como una vía de legitimación de sus posiciones dentro del orden social del momento. Análogamente, cuando entramos en la época moderna, y con especial vigor durante la primera mitad del periodo Tokugawa, las ricas familias de la clase comerciante que deseaban alcanzar el prestigio social de las familias samurái, también comenzarían a adoptar y realizar dichos rituales en orden a fortalecer sus posiciones sociales.

Algunas de estas ceremonias nupciales requerían el uso de varias prendas de la más alta calidad para ser dispuestas sobre el bastidor de prendas para la decoración requerida en el ritual de bienvenida de la novia en la residencia del nuevo marido. Ciertamente, poseer tal cantidad y variedad de prendas era indudablemente una imposición económica de gran magnitud sobre los hombros de la familia que organizaba el evento a no ser que ya poseyesen las prendas (que indicaría su propia riqueza). No sería hasta el siglo XVII d. C. que la decoración de bastidores de vestidos comenzase a ser incluida como una parte de los preparativos de una boda y se erigiría como uno de sus elementos más representativos. Esto se puede comprobar por las constantes sugerencias e instrucciones sobre la inclusión de decoración por medio de bastidores dados en varios de los manuales de etiqueta que se dirigían a un público femenino. En el periodo Edo varias publicaciones apuntaban al mercado compuesto de jóvenes muchachas a las cuales se instruía sobre las

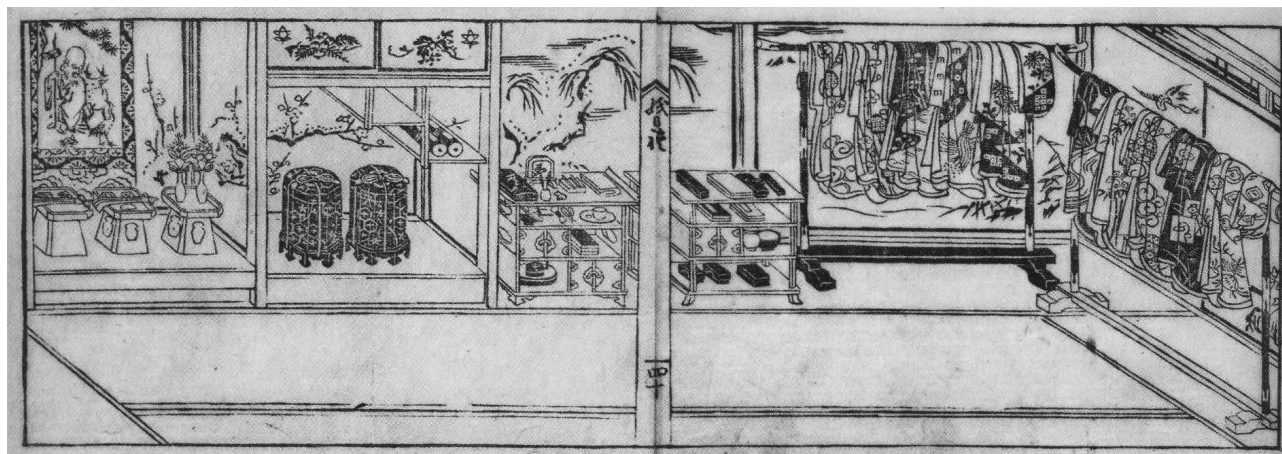


Fig. 12. *Konrei Shiyō Keshibukuro*. Periodo Edo. 1750. Era Kan'en 3. Kioto, Archivo y Biblioteca de la Prefectura de Kioto.

maneras apropiadas y las convenciones sociales. Numerosos manuales incluían secciones sobre los preparativos nupciales y los modelos apropiados para estas situaciones ceremoniales. Una sección de gran interés que podemos encontrar en estos manuales se titula *Ikō Kazari* (*Decoración por medio de bastidores de kimono*), una indicación clarísima de que este era uno de los aspectos que una jovencita debía dominar si aspiraba a obtener un reconocimiento social apropiado – como el de una dama que comprendía cuál era su lugar y posición social. Durante el periodo Edo hubo un ansia constante por parte de la clase comerciante de publicaciones que les mostrase como emular los rituales, vestimentas y etiqueta de las clases superiores. Consideraban que al hacerlo se aproximarían a ellas. Gracias a tan fenomenal demanda los manuales de este tipo estuvieron disponibles al alcance de gran parte de la población y disfrutaron de una gran circulación.

El *Danjō Shorei Takara Kagami* (*Manual de reglas de etiqueta para jovencitos y muchachas*) publicado en el año 1698 (Genroku 11) fue uno de estos populares manuales de hábitos y maneras de la época. Cincuenta años más tarde, en el manual *Konrei Shiyō Keshibukuro* (*Lit. Bolsa de Amapola [= indicando un pequeño tamaño] de Especificaciones para Reglas del Ceremonial Nupcial*) publicado en 1750 (Kan'en 3) se especifica lo siguiente:

“El número de bastidores de kimono puede ser uno o dos dependiendo de la importancia del enlace. Sobre los extremos de la barra superior cuelgue un tsutsumamori [una pequeña pieza de bambú con una oración protectora escrita en un papel en su interior]. En el caso de una decoración especial disponga saiwabishi [motivos decorativos simbolizando felicidad representados por diseños de diamantes], aya-orimono, nuihaku, y kosode blanco, rojo y negro. El siguiente nivel de decoración por medio de basti-

*dores es ubicar dos de ellos cada uno con cinco kosode de modo que entre los dos hagan un total de diez kosode”*⁶⁶.

Las costosas técnicas textiles detalladas en este pasaje transmiten una imagen de riqueza que parece haber comenzado a dominar sobre otras consideraciones a la hora de disponer el arreglo de los bastidores de vestimentas. La ilustración que acompaña a este pasaje muestra la estancia de bienvenida para la pareja de recién casados, con dos bastidores de kimono totalmente cargados de diferentes prendas (Fig. 12). Ésta representa una imagen radicalmente opuesta al orden propuesto por el anteriormente analizado *Karanishiki*, el cual recordemos recomendaba disponer tres prendas en la barra superior y dos en la inferior. En este ejemplo, las múltiples prendas colgando de los bastidores de kimono proporcionan una imagen de prosperidad y riqueza, las condiciones óptimas requeridas por la sociedad del momento para cualquiera que desease un buen matrimonio.

La costumbre de exhibir la propia riqueza como medio de conseguir una posición social más favorable y un mayor reconocimiento social nos acercaría a una lectura de los biombos *tagasode* más instrumental. Los biombos *tagasode* se han interpretado en este contexto como lujosos sustitutos pintados de esta tradición de exuberantes arreglos. Los biombos *tagasode* retratan en una forma bidimensional el arreglo de suntuosas vestimentas ejecutadas en los más diversos y ricos materiales, y en las más variadas técnicas, conteniendo motivos de toda suerte que animaban el interior de los aposentos con sus vívidos colores. Tampoco podemos descartar la posibilidad de su uso en el exterior de los aposentos, al aire libre, existen múltiples pinturas mostrando biombos que son usados en meriendas campestres celebradas en primavera y en otoño para ver la floración de los cerezos y arces japoneses respectivamente (*hanami*) No es difícil



Fig. 13. Anónimo. *Hinagata Emaki*. (Rollo ilustrado *hinagata*) Detalle. Periodo Edo (s. XVII). Nara, Museo Nacional.

ver entonces por qué las clases samurái y comerciante se inclinarían a encargar dichas piezas ya que les permitía mostrar rica indumentaria sin tener que gastar una fortuna en adquirirlos. Más aún, estos biombos eran fácilmente plegados y se podían mostrar en las ocasiones especiales tales como ceremonias de bodas para luego ser cómodamente almacenados hasta la siguiente ocasión en que se requiriese su uso. Estos biombos permitían alterar el ambiente de los espacios diarios, cotidianos y transformarlos en algo especial, y transformar de este modo las esfera personal, íntima del *ke* en la esfera social y pública del *hare*⁶⁷. Antes de abordar las implicaciones de la lectura de los biombos *tagasode* desde este punto de vista, consideremos un contexto más donde la decoración por medio de vestimentas y bastidores de prendas se practicaba con gran asiduidad.

Cortesanas y la decoración por medio de bastidores de prendas

Hemos visto cómo en las ceremonias de boda se mostraban las prendas en el aposento de recepción, pero ¿en qué otras ocasiones se hacía lo mismo? Existen un par de testimonios de la era Genroku que pueden ayudarnos a ilustrar esto. Están relacionados con el mundo de los barrios de placer y nos alejan del cómodo bienestar de las familias comerciantes y samurái. Una de estas referencias fue escrita por el maestro de las letras Ihara Saikaku (1642-1693). En su conocida obra *Kōshoku Ichidai Otoko* (*Amores de un vividor*) publicada en 1682 (Tenna 2), el protagonista principal, Yonosuke se muestra excitado y nervioso ante la perspectiva de visitar el barrio de placer en un día muy especial: “Bien, desde hoy comienza el despliegue de vestimentas en los barrios de placer; esto es una ocasión que nadie debe perderse”⁶⁸.

De acuerdo con este extracto, parece ser que existía un periodo de varios días en el que las cortesanas decoraban los ya de por sí ricos y exuberantes burdeles que habitaban por medio de vestimentas en bastidores de prendas. Aunque no se especifica, parece claro que deberían usar bastidores de prendas para lograr realizar esto. Otra obra cercana en el tiempo a esta publicación nos ofrece más evidencias sobre esta práctica. Es el libro *Kosode no Sugatami* (*Espejo de cuerpo entero de Kosode*)⁶⁹, realizado por uno de los artistas de *ukiyo-e* más importantes, Hishikawa Moronobu (1618-1694). Publicado en 1685 (Tenna 5), el libro contiene varias ilustraciones mostrando diferentes mujeres vestidas en *kosode* con los diseños más novedosos y a la moda. También se retrata a varias cortesanas y siempre que lo hacen aparecen con vestimentas colgando detrás de ellas, kimonos exuberantes en sus bastidores; esta atractiva visualización de las cortesanas y su entorno, según las retrató este artista, contribuiría a la popularización de este género de libros.

Kosode no Sugatami es un *hinagatabon*, o ‘libro de modelos’. La imagen del *kosode* colgando del bastidor de vestidos se mostraba como una excusa para presentar los diferentes diseños de *kosode* que se ofrecían por la tienda que publicaba el libro, por lo que de hecho funcionaban de un modo similar a las revistas de moda de nuestros días. El primer libro *hinagata* se considera que fue publicado en el año 1666⁷⁰, y también existen *hinagatabon* que fueron realizados en los mejores materiales como el famoso ejemplo del Museo Nacional de Nara (ahora montado como un rollo ilustrado) (Fig. 13). Estos libros se imprimían habitualmente en blanco y negro, en papel normal no de la mejor calidad, y su publicación fue bastante prolífica⁷¹. En estos libros podemos ver varios ejemplos de diseños para *kosode*; la composición de varios de ellos nos recuerda a los biombos *tagasode*. El ejemplo más temprano se encuentra en *Onna Shorei-shū* (*Colección de reglas de etiqueta para mujeres*) publicado

en 1660, y es altamente probable que algunos de los ilustradores de estos manuales hubiesen visto de hecho biombos *tagasode* y se inspiraran en ello a la hora de crear sus ilustraciones⁷².

De 1683 (Tenna 3) data otra publicación titulada *Shimabara Yamato Goyomi* (Calendario/Almanaque de Shimabara Yamato) que proporciona una vívida descripción de los distritos de placer:

“El noveno día del noveno mes es el día cuando el número del día y del mes resultan ser nueve – el mayor número de y, que por lo que este día ha sido denominado como chōyō [solapamiento del yō]. Este es un día en el que los joviales, particularmente todos aquellos de la alta sociedad, debieran salir [...] en todo, este evento estacional se lleva a cabo durante tres días entre el día anterior y el tercer día después, según la discreción de la tayū y las damas cortesanas tenjin, en la segunda planta del ageya. Allí las mujeres ocupan sus posiciones y deciden cómo los diferentes kosode deben ser dispuestos, al mismo tiempo que se emplean útiles y cajas de escritura realizados en decoración de nashiji y cajas de implementos de caligrafía, mientras las damas kakoï discuten sobre sus ornamentos en parejas. En el primer día del Año Nuevo, y por ser el comienzo del año, no hay nadie que deje de ofrecer saludos de felicitación. Aparte de las festividades estacionales, los cuatro días comenzando en la noche hasta el tercer día del Año Nuevo se denominan shōgatsu, y durante este periodo kosode de exuberantes colores se usan para decorar los bastidores de prendas. Dichos kosode muestran diseños mostrando la neblina y el olor de la flor del ciruelo florecida, maravillosamente conduciéndonos a imaginar “¿de quien serán dichas mangas?”⁷³.

La relevancia de este texto radica en que por primera vez especifica claramente dos periodos en los que la decoración por medio de vestimentas se practicaba durante el año: el noveno día del noveno mes, y en año nuevo. Estas dos fechas no eran exclusivas del calendario de los barrios de placer. El resto de la sociedad lo celebraba igualmente. Sin embargo, los preparativos para estas celebraciones parecen divergir: múltiples objetos relacionados con la escritura completan los preparativos en el primer caso, mientras que tan sólo decoración por medio de vestimentas parece contar en el último. Lamentablemente, esta fascinante descripción no se ilustró de modo que no podemos más que imaginar cómo habría sido el rico despliegue de las prendas. Afortunadamente para nosotros, una publicación posterior, *Yoshiwara Daihyōban Enishizome*⁷⁴, nos ayudará a estimular nuestra imaginación en este apartado.



Fig. 14. Yoshiwara Daihyōban Enishizome. Vol.2. Periodo Edo. 1713. Tokio, Biblioteca de la Universidad de Waseda.

Publicaciones relacionadas con el mundo de los distritos de placer fueron prolíficas yendo desde xilografías polícromas de una hoja *ukiyo-e* mostrando a las cortesanas famosas del momento, hasta las serializaciones que se escribían sobre las vidas imaginadas de sus habitantes. Entre estas piezas destacan aquellas obras que surgieron de un contacto directo con estos lugares, también conocidos como *akusho*⁷⁵ o ‘lugares malvados’, una denominación acuñada por el shogunato para referirse a estos distritos y a los teatros de kabuki. Estas publicaciones se denominaban *yūjo hyōbanki* o ‘críticas de cortesanas’. Textos rebosantes de información sobre el nombre y la casa de cada cortesana aportaban también el rango, diseño de su insignia personal, tarifa e incluso la ubicación exacta dentro del distrito de placer de su residencia habitual⁷⁶. A pesar de que en general no pasaban de ser más que un exhaustivo listado de datos, en algunas ocasiones dichos librillos podían venir acompañados de algunas ilustraciones. En el año 1713 (Shōtoku 3), un manual de cinco volúmenes de pequeño formato se publicaba con el nombre *Yoshiwara Daihyōban Enishizome*. En la página 21 del segundo volumen existe una ilustración en la que se inserta una ilustración con una escena en la que se pueden ver varias cortesanas que entretienen a sus clientes danzando delante de un bastidor de prendas del que cuelgan cuidadosamente colocados varios *kosode* (Fig. 14). En las tres prendas colgadas que se muestran en la ilustración que acompaña al texto se observa la existencia de tres *kamon*, –insignias familiares–, siendo en esta ocasión las insignias de las *okiya* a las que pertenecen y representando a las respectivas cortesanas que se ven bailando. Antes de que el lector de dicha obra llegue a las páginas con la ilustración, ha debido previamente hojear e informarse de unos cincuenta diferentes diseños de estas insignias comerciales. Una de estas insignias consiste en

un diseño de dos comas, *tomoe*, ubicadas bajo dos cruces de madera. Al leer la larga lista de insignias y nombres de cada negocio hemos podido encontrar ese mismo diseño. De modo que la alusión está de nuevo en juego ya que al ver esta insignia el asiduo de los distritos de placer reconoce a la cortesana específica a la que se refiere.

Aparte de constituir una de las poquísimas ilustraciones que muestra la diversión de las cortesanas en este tipo de libros, nos clarifica aspectos hasta ahora desconocidos. Primero, nos muestra lo que el texto no nos proporcionaba: la manera en que se disponían los trajes. Esto de nuevo está más cerca de lo que podíamos ver en las ilustraciones de los preparativos para las ceremonias nupciales (Fig. 12) que a los *hinagatabon* o las imágenes de los *ukiyo-e* contemporáneos. El autor de esta ilustración no aparece registrado en el colofón del libro de modo que tan sólo podemos aventurar que trabajaba en el estilo de la escuela Moronobu. Pero entonces, ¿por qué representar los *kosode* en toda su longitud? La respuesta podría encontrarse en la naturaleza misma del texto. Los autores de estos libros frecuentaban asiduamente los distritos de placer, o al menos, eran gente muy familiarizada con la zona. La persona que escribiera este tipo de libro tendría que poseer a la fuerza un conocimiento de primera mano de los arreglos decorativos de estos barrios y seguramente también hubiese requerido una rendición similar al artista encargado de aceptar esta comisión como ilustrador. En segundo lugar, nos proporciona un testimonio gráfico de una práctica que con anterioridad a esta fecha no había sido registrada.

Finalmente, dos reflexiones deben ser tenidas en cuenta. Hemos visto que existía una tradición documentada de decoración por medio de bastidores de vestidos en los distritos de placer en fecha tan temprana como 1683. Esto ha podido ser respaldado además con ilustraciones de época. Al principio de este apartado hemos comentado la manera en que la clase comerciante imitaba las prácticas de la clase samurái con el objetivo de elevar su estatus social. Del mismo modo, en el *demimonde* de los barrios de placer, donde se opera con sus propias y características reglas sociales, las cortesanas imitaron estas convenciones y prácticas estándar de la sociedad del periodo asumiéndolas como propias. Un ejemplo lo podemos encontrar en cómo imitan el calendario social civil con todas sus celebraciones.

Hasta ahora, aparte de las ceremonias nupciales, todavía no hemos encontrado ningún tipo de evento estacional en el que se utilicen bastidores de vestimentas por parte de la clase comerciante. Sin embargo, sabemos que en algunas de las grandes celebraciones, conocidas como *go-sekku* sí se celebraban de este modo en los distritos de placer. Ya que somos conscientes de la réplica de las festividades de la sociedad por parte de los burdeles, deberíamos considerar también la posibilidad de que de



Fig. 15. Anónimo. *Gosekku Kazarinokan*. Periodo Edo. 1846. Tokio, Colección de la compañía Toraya.

hecho esta costumbre fuese inspirada originalmente por arreglos similares practicados por las familias samurái y comerciantes.

Decoración de bastidores de prendas y festivales

Lo que podemos deducir de estas referencias es cómo dentro del mundo de los distritos de placer con su calendario profundamente estacional existía de hecho un periodo establecido en el cual se disponían bastidores de vestidos con prendas colgadas decorativamente de ellos y que este hecho constituía uno de los eventos de la vida de dichos barrios. Sin embargo, si salimos fuera de dichas áreas y nos adentramos en la vida corriente de la sociedad, nos enfrentamos a la falta de certeza sobre si se requería en algún tipo de celebración de disponer bastidores de vestidos aparte de en los enlaces nupciales.

Existe sin embargo un rollo ilustrado datado a finales del periodo Edo que nos resulta de gran interés. Es un manual ilustrado de normas de etiqueta titulado *Gosekku Kazari no Maki* (Rollo ilustrado de decoraciones para los cinco festivales del año) propiedad de la famosa compañía de confitería japonesa Toraya. Creado en 1846 (Kōka 3), el rollo ilustrado estipula qué tipo de comida, decoraciones y ofrendas son apropiadas para la correcta celebración de diferentes festividades. En la celebración del festival del séptimo día del séptimo mes se proporciona una ilustración en la que se muestra un ejemplo de cómo celebrar adecuadamente el festival de *Tanabata* (Fig. 15). En ella se pueden ver dos vestimentas colgando de un bastidor enfrente del cual se haya un barreño/jofaina de boca muy ancha. Era tradicional que este barreño se llenase de agua para que reflejase de este modo las dos estrellas Altaír y Vega, las cuales son las dos protagonistas de este festival⁷⁷. La relevancia de esta obra radica en que

nos proporciona la asociación entre una festividad regular y la disposición de vestimentas, específicamente *kosode*, en bastidores de vestidos como la decoración a seguir. El texto que acompaña la ilustración lee así:

“Esta es una ceremonia de Kikkōden⁷⁸ donde uno cuelga kosode sobre el bastidor de vestidos, llena la palangana con agua y deja que las dos estrellas⁷⁹ se reflejen en su interior.

— El festival de Tanabata se realiza para celebrar el amor de las dos estrellas Kengyū y Orihime en la noche del séptimo día del séptimo mes; limpie el jardín con sake, coloque flores y dulces sobre la mesa, y escriba sus deseos; coloque cinco cuerdas de diferentes colores en la punta del tallo de bambú para realizar los deseos; se dice que los deseos se harán realidad cuando se hayan cumplido tres años; esta es la razón por la que esta practica es llamada Kikkōden, significando literalmente pagar respetos y rezar por una recompensa”⁸⁰.

De modo que encontramos un nuevo uso de la decoración por medio de bastidores de prendas de interior, y posiblemente también para el exterior ya que la palangana ubicada delante del bastidor tendría que colocarse en alguna área cercana al exterior para poder reflejar el cielo y por ende las estrellas. Aunque carecemos de fuentes similares a este rollo ilustrado nos basta para poder afirmar que las familias comerciantes y aristocráticas del periodo Edo, así como las cortesanas de los distritos de placer parecen haber utilizado *kosode* dispuestos sobre bastidores de vestidos para la decoración de interiores.

Biombos tagasode y la tradición de decoración por medio de vestimentas

Tras haber analizado el uso de la decoración por medio de bastidores de prendas en enlaces nupciales, y distritos de placer, podemos abordar la asociación de esta práctica con los biombos *tagasode* en el contexto de la segunda postura de interpretación de los biombos que hemos discutido anteriormente. Si adoptamos la estricta interpretación de los biombos como ilustraciones exactas de las recomendaciones facilitadas por los manuales de decoración de interiores por medio de bastidores terminaremos en un callejón sin salida intentando encontrar la perfecta coincidencia entre los biombos que nos han quedado y tales descripciones. Mientras que hay que reconocer las similitudes entre algunas de las composiciones de los biombos y las de determinados libros de modelos, debemos recordar que aparecieron con varios años de diferencia los unos de los otros.

Es comúnmente aceptado que los biombos *tagasode* datan en sus ejemplos más tempranos de la primera mitad del siglo XVII d. C. A diferencia de los manuales de regla y etiqueta que en general siempre nos dan la fecha exacta de su publicación y autor, la total carencia de documentación en referencia a los biombos *tagasode* (ya sea el nombre del artista o sello⁸¹, título, propósito o fecha de creación) ha llevado a los especialistas a ubicarlos, basados tan sólo en apreciaciones estilísticas, en los primeros cincuenta años del periodo Edo.

Elementos de las descripciones de varios manuales de la segunda mitad del siglo XVII pueden encontrarse reflejados en varios de los biombos *tagasode* que nos han quedado: las tres prendas en la barra superior del bastidor, y las dos vestimentas en la inferior que se estipulan en *Karanishiki*, la colocación del *tsutsumamori* en el extremo de la barra y otras estipulaciones (Fig. 1). A pesar de ello, las ilustraciones que acompañan algunos de estos manuales muestran una manera completamente diferente de disponer las vestimentas cuando las comparamos con los biombos (Figs. 1 y 12). Consideramos que la posibilidad de que algunas de las ilustraciones de los manuales fueran inspiradas en algunos casos particulares por biombos *tagasode* es muy elevada. La manera de mostrar vestimentas dobladas y alineadas una tras la otra en la barra inferior parece haber derivado del biombo del Museo Idemitsu y tras ello se convirtió en arquetipo para representaciones similares de otros libros ilustrados.

Los biombos *tagasode* fueron creados con una diferencia en el tiempo que va de los veinte a los cincuenta años del primer libro de modelos ilustrado del periodo Edo conteniendo escenas *tagasodescas*⁸². Esto sugiere una gran diferencia en términos de las costumbres de la gente, las modas, y el sentido de lo estético. Las ilustraciones de años posteriores, aunque compartiendo elementos en común, no reflejarían exactamente los mismos elementos que aquellos encontrados en los biombos. Del mismo modo, la ubicación de las prendas pintadas no reflejaban necesariamente a su vez las regulaciones medievales en relación a esta práctica. Es por ello que sería mejor comprender los biombos *tagasode* simplemente como mobiliario funcional y práctico que hereda la tradición de la decoración por medio de vestimentas de un modo más pragmático – ya que permite llevar este bastidor de prendas bidimensional de un lado a otro. Los biombos funcionaron así como un alambique extraordinario donde se mezclaron la tradición de decoración de interiores por medio de bastidores de prendas y los imponentes biombos de gran tamaño del periodo.

Sin embargo hay que tener en cuenta la íntima conexión con el ámbito de lo femenino e íntimo en su utilización. Hemos comprobado cómo en todos los usos de la decoración por medio de vestimentas la presencia

femenina es ineludible, lo que debe entenderse como uno de los elementos a considerar al interpretar estas piezas tanto en su clave literaria tradicional como en la más reciente clave práctica, de mobiliario.

La presencia “ausente” de una dama aristocrática configurada desde el imaginario de la poesía clásica japonesa y referida por la presencia de las mangas en los biombos (aparte de otros utensilios domésticos relacionados con sus habilidades culturales) no ha podido justificarse de un modo objetivo por los autores que siempre han basado sus afirmaciones a este respecto en intuiciones de mayor o menor acierto que delatan su voluntad de imponer una lectura en las obras. Frente a esta situación, este artículo ha expuesto la objetividad de los datos ofrecidos por la práctica de la decoración por medio de vestimentas que configura una mujer de la clase comerciante más adinerada que utiliza los biombos como marco de una de sus ceremonias de paso social como es el matrimonio, así como la sensualidad de las cortesanas de los barrios de placer que despliegan los biombos como escenario de sus danzas y representaciones.

En los análisis estilísticos, formalistas, de la literatura especializada japonesa la comprensión de los biombos se reducía a su inclusión dentro o no de talleres concretos de artistas. Sin embargo ese enfoque no parecía tener en cuenta la posible funcionalidad del biombo dentro de la sociedad del momento. El historiador del arte chino Wu Hung ha reflexionado sobre la versatilidad que posee el biombo ya que al mismo tiempo que porta imágenes, su naturaleza arquitectónica, mobiliario, le permite crear espacios y además, cualificarlos, distinguirlos de otros, creando lugares. Estos lugares establecen así mismo diferentes jerarquías ya que no es lo mismo verlos frontalmente que presidir un espacio con ellos como telón de fondo. Es precisamente este aspecto de creador de lugares políticos en su naturaleza lo que los estudios antro-

pológicos han ayudado a clarificar por medio del estudio de la tradición cortesana de la ornamentación de espacios interiores por medio de la disposición normativizada de prendas en bastidores.

La disposición de ricas vestimentas adornando las estancias tanto públicas como domésticas alteraban la realidad diaria de dicho espacio (incluso lugares) y creaban un ámbito único e idiosincrático, de marcada naturaleza temporal que enmarcaba a las personas situadas en el. Los biombos *tagasode* se entienden de este modo como plasmaciones bidimensionales de esta práctica. Su naturaleza arquitectónica se oculta por medio de una factura de gran profusión decorativa que funciona como un medio de ensalzar la extraordinariedad, la no-cotidianidad del espacio que altera, del lugar que crea.

Su versatilidad se puede constatar con la existencia de diferentes prácticas en clases sociales de distinto rango. Los rituales nupciales incluían el despliegue de estos ropajes en la recepción de la prometida en el hogar de su futuro marido. Dando la bienvenida, aunque de un modo más desenfadado pero igualmente esplendido, las cortesanas de los barrios del placer agasajaban a sus clientes y patronos con elaboradas danzas con el fondo de las vestimentas detrás. Aunque la funcionalidad de los biombos indica la interrelación entre personajes reales y vestimentas colgadas como inconexas, desde esta perspectiva, el biombo y lo que muestra, es un objeto finito en sí mismo.

La contextualización dentro de la historiografía artística de esas piezas permite observar la interreferencialidad que Wu Hung ha observado, emana de las imágenes pintadas sobre ellos. De ahí deriva la interpretación que además ha bautizado a este conjunto de obras, la iconografía que genera estas piezas bebe de la literatura clásica aristocrática japonesa. Los biombos son fruto de la intertextualidad establecida entre la imagen y los textos, una red de interreferencialidad que rompe la finitud del objeto.

NOTAS

¹ Esta investigación ha sido posible gracias a la beca concedida por el Ministerio de Educación, Cultura, Deporte, Ciencia y Tecnología (*Mombukagakusho*) del Gobierno japonés para estudios de postgrado en la Universidad de Tokio, y en la Universidad de Sophia durante los años 2004-2008.

² Para facilitar la lectura se ha elaborado un glosario al final del artículo de los términos técnicos, nombres propios y títulos de las obras citadas en su escritura original en caracteres chinos. En las notas se indicará el nombre del autor en su transcripción al alfabeto occidental seguido de su nombre en caracteres chinos entre paréntesis. A continuación, el título del libro o artículo en japonés. Le seguirá su transcripción y traducción al castellano entre paréntesis.

³ El término *bijin* literalmente “persona hermosa-bella” se refiere a una mujer que posee dicha cualidad aunque se sobreentiende un mensaje sexual, que la asocia con el mundo de los barrios del placer.

⁴ Literalmente: “poema japonés”. normalmente usado como un sinónimo de “tanka” o forma poética breve, con la misma estructura silábica de 5-7-5-7-7.

⁵ Verso unido, cuya estructura deriva de la del *waka* y está articulada como un quinteto cuyos versos consisten en una estructura silábica de 5-7-5-7-7.

⁶ Shizuo TAKATA (高田俊男) 『服装の歴史』 (*Fukusō no rekishi*. Historia del vestido [japonés]). Tokio, 2005, p. 55 y siguientes.

⁷ *Ibidem*, p. 138 y ss.

⁸ Todos los términos que se discuten a continuación provienen de la obra 『日本国語大辞典』 (*Nihon kokugo daijiten*. Diccionario de la lengua japonesa). Tokio, 2000-2002, vol. 8, p. 448-455.

⁹ Torquil DUTHIE. *Poesía clásica japonesa. Kokinwakashū*. Madrid, 2005, p. 70.

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

- ¹¹ Heihachiro HONDA. *The Shin Kokinshū. The 13th-century anthology edited by imperial edict*. Tokio, 1970, p. 362. La traducción de los poemas contenidos en esta obra y citados a continuación es nuestra.
- ¹² Royall TYLER (editor). *La historia de Genji*. Girona, 2006, vol. 1, p. 94-95.
- ¹³ De hecho, diferentes términos técnicos que describen las distintas partes de los antiguos carromatos de la época Heian poseen nombres con la palabra “manga”, ya que ésas eran las partes por las que las mangas debían colgar.
- ¹⁴ Ivan MORRIS (editor). *The pillow book*. New York, 1967, vol.1, p. 32. La traducción es nuestra.
- ¹⁵ Ivan MORRIS. *The world of the shining prince. Court life in Ancient Japan*. New York, 1975, p. 194.
- ¹⁶ La obra está compuesta de 51 volúmenes y se conserva en su edición original en la colección de la Universidad de Bellas Artes de Tokio.
- ¹⁷ Tanio NAKAMURA. (中村溪男)「誰ヶ袖屏風」(*Tagasode byōbu*. Biombos *tagasode*), *国華 (Kokka)* 804 (1959) p. 90.
- ¹⁸ Miki SATŌ. (佐藤美貴)「誰ヶ袖図」の成立過程に関する考察 (*Tagasodezu no seiritsukateini kansuru kōsatsu*. Un pensamiento en relación al proceso formativo de las pinturas *tagasode*), *美学 (Bigaku. Estética)*, 2/194 (1998, p. 24-34).
- ¹⁹ Prueba de ello es el reciente catálogo de la exposición “*Biombo*”, donde se ha exhibido el biombo *tagasode* perteneciente al Museo Suntory. En la entrada de la pieza se aporta este poema como origen de la iconografía. *Biombo. Japan heritage as legend of gold*. Cat. exp., Museo Suntory, Tokio, 2007.
- ²⁰ Para mayor información Daniel SASTRE DE LA VEGA, “Intensificando la mirada: *rusu-moyō* en el arte japonés”, en *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico (CEIAP)*, 1, (Granada, 2006), p. 605-614. Acceso en abierto www.ugr.es/~ceiap/granada/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulos36.pdf.
- ²¹ MORRIS, *op. cit.*, p. 17-18. La traducción es nuestra.
- ²² *Ibidem*, p. 18.
- ²³ Rollo vertical de pintura, o caligrafía, montado sobre un papel resistente que permite que se pueda enrollar a la hora de guardarlo.
- ²⁴ Craig CLUNAS. *Pictures and visuality in Early Modern China*. Princeton, 1997, p. 46. Aunque el autor se refiere al entorno artístico de la China Ming, su método de análisis e interpretación de la imagen es aplicable al fenómeno de las manifestaciones artísticas surgidas en torno a *La historia de Genji*.
- ²⁵ Ficha “*tebako*” en Jaanus (Japanese Architecture and Art Net Users System) acceso en abierto <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tebako.htm> Último acceso, 1 de septiembre de 2010.
- ²⁶ SATŌ, *op. cit.*, p. 27.
- ²⁷ Entretenimiento que usa dos juegos de conchas decoradas con pictorializaciones de poemas iguales, cuya meta consistía en encontrar las dos conchas con la misma decoración. Tuvo una gran popularidad entre las clases altas de la sociedad japonesa a lo largo de los siglos.
- ²⁸ Anne YONEMURA, “Transcending decoration. The significance of *maki-e* in the Arts of Japan”, en Miyeko MURASE & Judith G. SMITH (editores), *The arts of Japan. An International Symposium*. New York, 2000, p. 120.
- ²⁹ Arpa horizontal japonesa de forma alargada y semicilíndrica que consta de trece cuerdas.
- ³⁰ Ver página 8.
- ³¹ Reproducción en Daniel SASTRE DE LA VEGA, “La ausencia femenina como motivo decorativo: ¿mangas de quien?”, en Elena BARLÉS & David ALMAZÁN (editores), *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Zaragoza, 2008, p. 89.
- ³² Como se refiere en Wu HUNG, *The double screen. Medium and representation in Chinese painting*. London, 1996, p. 129.
- ³³ Shōko OTA, (太田昌子)『歌を描く絵を詠む 和歌と日本美術』(*Uta-wo egaku. E-wo yomu. Waka to nihonbijutsu*. Pintando poemas. Leyendo pinturas. El arte japonés y el *waka*). Tokio, 2004.
- ³⁴ Toyomune MINAMOTO, (源豊宗)「寛永時代の静物画」(*Kan'ei jidai no seibutsuga*. Naturalezas muertas del periodo Kan'ei), (*Kokka*) 1071 (1984), p. 9-15.
- ³⁵ Kendall H. BROWN. *The politics of reclusion. Painting and power in Momoyama Japan*. Honolulu, 1997, p. 89.
- ³⁶ Shinichi MIYAYIMA (宮島新一)『風俗画の近世』(*Fūzokuga no kinsei*. Cuadros de género de la época moderna). Tokio, 2004, p. 55.
- ³⁷ BROWN, *op. cit.*, p. 91. La traducción es nuestra.
- ³⁸ *Idem*.
- ³⁹ *Idem*.
- ⁴⁰ Ishida YOSHIYA (佳也石田)「誰ヶ袖屏風」の造形的性質—「小袖屏風」制作に与えた影響をさぐる (“*Tagasodebyōbu no zokeiteki tokushitsu – Kosodebyōbu seisakuni ataeta eikyowo saguru*”). “Características formativas de los biombos *tagasode* – Investigando sobre la influencia recibida en la producción de los biombos de *kosode*”, en 近世着物の万華鏡 (*Kinsei kimono no mangekyo - Kosode iryohuzuroku*. Calidoscopio del kimono moderno. Catálogo ilustrado de los biombos de *kasode*). Tokio, 1994, p. 202.
- ⁴¹ Se refiere a que el biombo está ejecutado con el fondo en papel de plata, en contraste con el más habitual biombo dorado en el que el fondo está elaborado a base de pequeñas piezas de papel en pan de oro.
- ⁴² 「一、銀屏風 衣桁画 台双」YOSHIYA, *op. cit.*, p. 207. La curativa es nuestra.
- ⁴³ Atsuko SUGIHARA. (杉原篤子)「かさり」調度としての「誰ヶ袖屏風」(*[Kazari]Chōdotoshite no [tagasodebyōbu]*, “Biombos *tagasode*” como mobiliario “decorativo”), en 日本美術撰稿佐々木剛三先生古稀記念論文集 (*Nihon bijutsu shūkō: Sasaki Kōzō sensei koki kinen ronbunshū*. Arte japonés. Ensayos en conmemoración del 70 cumpleaños del profesor Kōzō Sasaki). Tokio, 1998, p. 389-406.
- ⁴⁴ 「衣桁、二枚屏風」*Ikō nimai byōbu*. SUGIHARA, *op. cit.*
- ⁴⁵ Karen M. GERHART, “Kano Tan'yu and Hōrin Jōshō: Patronage and artistic practice”, en *Monumenta Nipponica*, 2000 (55), n. 4, p. 483-508, p. 484.
- ⁴⁶ 「衣桁, 屏風, 一双」*Ikō byōbu issō*. Miyeko MURASE (ed.), *Turning point: Oribe and the arts of sixteenth-century Japan*. New Haven and London, 2003, p. 279, nota 17.
- ⁴⁷ Keiko NAKAMACHI, (仲町啓子) 宗達筆「松島図屏風」考上 (Sōtatsu hitsu “*Matsushima-zu byōbu*” Kō. Jō. Estudio de los biombos de *Matsushima* de Tawaraya Sōtatsu. Primera parte), 実践女子大美学美術史 (*Jissen joshidai bigaku bijutsushi*. Universidad femenina Jissen. Estética e Historia del Arte) X. (03/1995) p. 23.
- ⁴⁸ Dōshin SATŌ. (2010) *Modern Japanese Art and the Meiji state. The politics of beauty*. Los Angeles, The Getty Research Institute publications program, 2010.
- ⁴⁹ Kazuko KOIZUMI, (小泉和子)『室内と家具の歴史』(*Shitsunai to kagu no rekishi*. Historia de los muebles e interiores). Tokio, 1995. pp. 207-213.
- ⁵⁰ SUGIHARA, *op. cit.*
- ⁵¹ Mami BABA. (馬場まみ)「近世衣桁飾りに関する一考察」(*Kinsei ikōkazarini kansuru ichikōsatsu*. Un pensamiento en relación con la decoración con soportes de kimonos de la época moderna), 風俗史学 (*Fūzōku Shigaku*), 2004 (2), n. 26, p. 71-86.
- ⁵² Debemos mencionar que todos estos artículos se centran en la práctica del *ikō kazari*, según se refleja en las referencias literarias de época, así como otros materiales ilustrados de épocas posteriores. Consideran los biombos *tagasode* como una manifestación más de la tradición de decorar por medio de vestimentas los interiores domésticos y no plantean en ningún momento ningún debate estilístico sobre los biombos mismos (en el mejor de los casos se facilita una nutrida nota a pie con las referencias bibliográficas que tratan el tema)
- ⁵³ Helen & William Mc CULLOUGH. *A tale of flowering fortunes. Annals of Japanese aristocratic life in the Heian period*. Stanford, 1980, vol. 2, p. 651. La traducción es nuestra.
- ⁵⁴ *Idem*, p. 651-652. La traducción es nuestra.
- ⁵⁵ El refinamiento y desarrollo de esta apreciación color/tejidos se evidencia en los más de cuarenta términos diferentes que se proporcionan para los diferentes colores y vestimentas descritos en *La historia*

- de *Genji* (véase TYLER (ed.), *op. cit.*, 2006, vol. 2, apéndice *Indumentaria y colores*, p. 434-440).
- ⁵⁶ Seguimos la traducción propuesta por Liza DALBY. *Kimono. Fashioning culture*. New Haven & London, 1993, p. 228
- ⁵⁷ BABA, *op. cit.*, p. 71-72. La traducción es nuestra.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 71.
- ⁵⁹ Kazuko KOIZUMI (小泉和子) & Shigeo KAWAMOTO (川本重雄) 『類聚雑要抄指図巻』 (*Ruiju zatsuyō-shō sashizukan*. Rollo ilustrado de “Selecciones de objetos clasificados misceláneos”), Tokio, 1998, Prefacio (sin paginación).
- ⁶⁰ El vocablo *kuden* contiene el matiz de transmisiones secretas. De hecho, era un documento que se pasaba de generación en generación dentro de una familia sin divulgarse su contenido.
- ⁶¹ BABA, *op. cit.*, p. 73.
- ⁶² Una prenda parecida a una chaqueta que puede cubrir hasta la cadera o hasta la mitad del muslo.
- ⁶³ BABA, *op. cit.*, p. 75.
- ⁶⁴ Theodore DE BARY & Irene BLOOM & Wing-tsit CHAN. *Sources of Chinese tradition*. Second edition. vol. 1. New York, 1999, p. 347-349.
- ⁶⁵ BABA, *op. cit.*, p. 74. La traducción es nuestra.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 84. La traducción es nuestra.
- ⁶⁷ KOIZUMI, *op. cit.*, p. 401.
- ⁶⁸ SUGIHARA, *op. cit.*, p. 398.
- ⁶⁹ Sigo la traducción propuesta por DALBY, *op. cit.*, p. 277. También se ha propuesto su traducción como “*Kosode a través de la lente*” por Jack HILLIER, *The Art of the Japanese book*. London, 1987, vol. 1., p. 115.
- ⁷⁰ *Idem*.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 95. Se dice que durante el periodo Edo se publicaron de unos 160 a 170 libros *hinagata*.
- ⁷² Parece ser que tan sólo fue al principio que estos manuales publicaron imágenes de los bastidores de vestidos. “Since the most important part of the *kosode* was the back, these books centered on this part and ensured that the illustrations occupied the major part of each page. Due to the evolution of the *kosode* design which split the back of the *kosode* slowly in two different parts with the development of a wide *obi*, the use of garment racks was quickly abandoned since it did not help to fully show the design of the *kosode*.” Iwao NAGASAKI, “Designs for a thousand ages: Printed pattern books and *kosode*”, en *When Art become fashion. Kosode in Edo period Japan*. Carolyn GLUCKMAN & Sadako TAKEDA. New York-Tokio, 1992, p. 104.
- ⁷³ SUGIHARA, *op. cit.*, p. 398-399. La traducción es nuestra.
- ⁷⁴ Obra de tres autores diferentes: Chōyōken (長養軒), Tsūyūken (通遊軒) y Joryūdō (如柳堂). Publicado en Edo. Los cinco distritos que se discuten son las diferentes áreas de Shin-Yoshiwara en la ciudad de Edo. El primer volumen está dedicado a Edomachi (江戸町) el segundo a Nichome en el distrito de Fushimi (二町目伏見町) el volumen tercero a la zona de Sumichō (角町), el volumen cuarto está centrado en el área de Kyomachi (京町) y se dedica el último volumen al distrito de Shinmachi (新町) J. E. DE BECKER, *The nightless city or the history of the Yoshiwara y kwaku*. Tokio, 1905 (2000), p.13-14.
- ⁷⁵ También se ha traducido al castellano como “lugares nocivos”. Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. México, 2005, p. 21.
- ⁷⁶ Howard HIBBETT, *The floating world in Japanese fiction*. Tokio, 1959 (2001), p.53. Estos manuales eran normalmente de pequeño tamaño.
- ⁷⁷ Para una famosa interpretación del mismo tema por el pintor de Edo Katsukawa Shunshō (1726-1792) ver Masato NAITO. (内藤正人) 浮世絵の再発見。大名たちが愛でた一品絶品 (*Ukiyo-e no sai-hakken. Daimy tachiga medeta ippin zeppin*). El redescubrimiento del *ukiyo-e*. Las amadas obras maestras de los daimio), Tokio, 2005, p. 29.
- ⁷⁸ Otro nombre para el festival de Tanabata.
- ⁷⁹ Las dos estrellas representan aquí a los dos trágicos amantes de la leyenda de Tanabata: Orihime o Vega y Kengyū (también Hikoboshi) o Altaír.
- ⁸⁰ El texto ha sido transcrito al japonés contemporáneo por el profesor Michio Yonekura (Departamento de Estudios Japoneses, Facultad de Estudios Globales, Universidad de Sophia, Tokio). La traducción es nuestra.
- ⁸¹ Tan sólo tres biombos *tagasode* muestran el sello de sus autores.
- ⁸² Asumiendo la cronología dada por Yamane de la era Genna (1615-1624) para la época de ejecución de *Biombo tagasode con bellezas del Museo Nezu*. Yūzō YAMANE. (山根有三) 長谷川派の室内遊楽図について一等学筆を中心に一 (*Hasegawa-ha no shitsunai yūrakuzuni tsuite*). Pinturas de “Diversiones en una mansión” de la escuela Hasegawa. Las obras de Tōgaku), 国華 (Kokka) n.1254. 2000.

GLOSARIO

<i>Akusho</i>	悪所	<i>Kinkishoga</i>	琴棋書画
<i>Ariso</i>	荒磯	<i>Kinu</i>	衣
<i>Bijin</i>	美人	<i>Kosode</i>	小袖
<i>Fusuma</i>	襖	<i>Koto</i>	琴
<i>Gogyō</i>	五行	<i>Mo</i>	裳
<i>Go-sekku</i>	五節句・五節供	<i>Namizu</i>	波図
<i>Hakama</i>	袴	<i>Obi</i>	帯
<i>Hanami</i>	花見	<i>Okiya</i>	置屋
<i>Hinagatabon</i>	雛形本	<i>Renga</i>	連歌
<i>Ikō</i>	衣桁	<i>Rusu moyō</i>	留守模様
<i>Ikōzubyōbu</i>	衣桁図屏風	<i>Sode no fuchi</i>	袖の淵
<i>Ikō kazari</i>	衣桁飾り	<i>Sode no taki</i>	袖の滝
<i>Inrō</i>	印籠	<i>Sode no tsuki</i>	袖の月
<i>Kaiawase</i>	買い合わせ	<i>Sode no tsuyu</i>	袖の露
<i>Kamon</i>	家紋	<i>Sodewo hiku</i>	袖を引く
<i>Karaginu</i>	唐衣	<i>Sodewo hirogu</i>	袖を広ぐ
<i>Kikkōden</i>	乞功奠	<i>Sodewo hosu</i>	袖を干す

<i>Tagasode bijingazu byōbu</i>	誰ヶ袖美人画図屏風
<i>Tagasode byōbu</i>	誰ヶ袖屏風
<i>Tagasodezu byōbu</i>	誰ヶ袖図屏風
<i>Tanabata</i>	七夕
<i>Tebako</i>	手箱
<i>Tsutsumamori</i>	筒守り
<i>Tomoe</i>	巴
<i>Toraya</i>	虎屋
<i>Wagon</i>	和琴
<i>Waka</i>	和歌
<i>Yūjo Hyōbanki</i>	遊女評判記

Títulos de obras

<i>Danjō Shorei Takara</i>	『男女諸礼宝鑑』
<i>Kagami</i>	『栄華物語』
<i>Eiga Monogatari</i>	『五節句飾之巻』
<i>Gosekku Kazari no Maki</i>	『御所雛形』
<i>Gosho Hinagata</i>	『古画備考』
<i>Koga Bikō</i>	『婚礼仕用罌粟袋』
<i>Konrei Shiyō Keshibukuro</i>	『好色一代男』
<i>Kōshoku Ichidai Otoko</i>	『小袖のすがたみ』
<i>Kosode no Sugatami</i>	『雅亮装束抄』
<i>Masasuke Shōzokushō</i>	『女諸礼集』
<i>Onna Shorei-shū</i>	『類聚雜要抄』
<i>Ruiju Zatsuyō-shō</i>	『類聚雜要抄指図巻』
<i>Ruiju Zatsuyō-shō</i>	『三條中山口傳』
<i>Sashizukan</i>	『島原大和暦』
<i>Sanjō Nakayama Kuden</i>	『用捨箱』
<i>Shimabara Yamato Goyomi</i>	『吉原大評判ゑにし染』
<i>Yōshabako</i>	
<i>Yoshiwara Daihyōban</i>	
<i>Enishizome</i>	

Personajes (los de ficción, en cursiva)

Asaoka Okisada	(1800-1860)	岡興禎
Fujiwara Kenshi	(994-1027)	
–Emperatriz–		藤原妍子
<i>Hikoboshi</i>		彦星
Hishikawa Moronobu	(1618-1694)	菱川師宣
Hōrin Jōshō	(1593-1668)	鳳林丞章
Ihara Saikaku	(1642-1693)	井原西鶴
<i>Kengyū</i>		牛
Minamoto no Masasuke		源雅亮
<i>Orihime</i>		織姫
Ryūtei Tanehiko	(1783-1842)	柳亭種彦
Tokugawa Ieyasu	(1542-1616)	徳川家康妻
Tosa Mitsumochi	(1496-1559)	土佐光茂
<i>Yonosuke</i>		世之介

Eras

<i>Asuka</i>	(593-629)	飛鳥
<i>Edo</i>	(1615-1868)	江戸
<i>Enpō</i>	(1673-1681)	延宝
<i>Genna</i>	(1615-1624)	元和
<i>Genroku</i>	(1688-1704)	元禄
<i>Heian</i>	(795-1185)	平安
<i>Kamakura</i>	(1185-1332)	鎌倉
<i>Kan'ei</i>	(1624-1644)	寛永
<i>Kan'en</i>	(1748-1751)	寛延
<i>Kaō</i>	(1169-1171)	嘉応
<i>Keichō</i>	(1596-1615)	慶長
<i>Kōka</i>	(1844-1848)	弘化
<i>Momoyama</i>	(1573-1615)	桃山
<i>Muromachi</i>	(1392-1563)	室町
<i>Nara</i>	(710-784)	奈良
<i>Shōtoku</i>	(1711-1716)	正徳
<i>Tenna</i>	(1681-1684)	天和